RECENZII

150 de ani de învăţământ artistic naţional, coord. Adrian-Silvan Ionescu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", UNArte, Bucureşti, 2014

Volumul reuneşte textele comunicărilor prezentate în cadrul conferinţei naţionale: *150 de ani de învăţământ artistic naţional şi Academia Română*, organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" sub egida Secţiei Arte, Arhitectură şi Audiovizual a Academiei Române, în parteneriat cu Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, în perioada 5–6 mai 2014. Contextul aniversar a adus împreună academicieni, cercetători, cadre didactice şi muzeografi din centre universitare de tradiţie ale învăţământului artistic: Iaşi, Bucureşti, Timişoara, Paris, care au expus rezultatul studiilor recente, dezvoltate în arhive, biblioteci, dar şi în cadrul activităţii didactice la catedră, cu privire la istoria învăţământului artistic românesc şi a celor mai vechi instituţii de profil din ţară, şcolile de Belle-Arte de la Iaşi şi Bucureşti. În ansamblul ei, culegerea de articolele reface întregul parcurs al educaţiei artistice româneşti, de la fondare până în prezent, analizând fenomenului general al formării artistice în trecut şi în contemporaneitate. În paginile sale regăsim trasată evoluţia unor secţii sau specializări, împreună cu evocări ale memoriei profesorilor care le-au fondat sau le-au marcat existenţa, portrete biografice ale maeştrilor şi ale absolvenţilor celebri, istorii paralele ale celorlalte centre universitate de tradiţie în învăţământul artistic din Moldova şi Transilvania, alături de mărturii personale ale actualilor profesori şi ale foştilor studenţi. Arhitectura volumului păstrează structura tematică a sesiunilor conferinţei, fiind împărţită în trei secţiuni: memorialistică, istorie şi contemporaneitate.

Cuvântul introductiv datorat lui **Adrian-Silvan Ionescu** în calitate de coordonator, care punctează în mod sintetic contextul şi oportunitatea acestei apariţii editoriale, este urmat de prezentarea extrem de concentrată făcută de acad. **Răzvan Theodorescu**, cu privire la raportul existent între artele vizuale şi instituţia Academiei Române, pus în lumină printr-o succintă, dar necesară, trecere în revistă a artiştilor şi istoricilor de artă care au fost membri ai Academiei, de la înfiinţare până în prezent. Primul capitol, consacrat memorialisticii, este deschis de mărturiile decanilor de vârstă, întâmplător sau nu, cu toţii profesori de istoria artei: **Dinu Giurăscu** evocă, sub forma istoriei personale, starea de fapt a Institutului de Arte Plastice „N. Grigorescu" în anul 1968, momentul intrării sale la catedră, şi evoluţia disciplinei în anii ce au urmat, până la schimbarea de regim din 1989, prin prisma cursurilor sale şi a volumelor pe care le-a publicat. **Adina Nanu** propune o meditaţie personală pe tema statutului artei şi a rolului artistului, subliniind contribuţia sa la viaţa Şcolii, la studiul istoriei costumului şi la fundamentarea studiul imaginii umane ca metodă transdisciplinară. **Corina Popa** realizează o istorie a secţiei de istoria artei în anii activităţii sale didactice, 1965–2006, amintind curricula şi profesorii marcanţi începand din anii '60, în mod special pe Schileru şi Frunzetti, imaginea foştilor studenţi care i-au devenit ulterior colegi la catedră şi, mai ales, cursul de Istoria artei româneşti şi colaborarea cu Vasile Drăguţ. Este subliniată contribuţia domniei sale la educaţia atâtor generaţii de medievişti şi la traseul strălucit al unora dintre absolvenţi care au ajuns să ocupe poziţii cheie în structurile instituţiilor de cultură. În contrapondere cu vocea profesorilor, în încheierea capitolului, mărturia **Ruxandrei Dreptu**, făcută din perspectiva unui student la istoria artei, este în acelaşi timp o istorie personală, o istorie a secţiei şi o istorie generaţională a promoţiei 1971–1975. Ea marchează locurile comune ale memoriei fiecărui absolvent de istoria artei: admiterea, examenele dure, programa, cursurile lungi, practicile de neuitat, citează liste de nume, dar reuşeşte să surprindă deopotrivă acel specific al „facultăţii de elită" şi dimensiunea umană, vie, a personalităţii profesorilor şi a colegilor săi.

Capitolul al doilea, consacrat istoriei, urmează un parcurs cronologic, dar, în acelaşi timp, în structura sa pot fi citite contururile unor grupaje de studii organizate în logica anumitor tipologii metodologice sau a unor

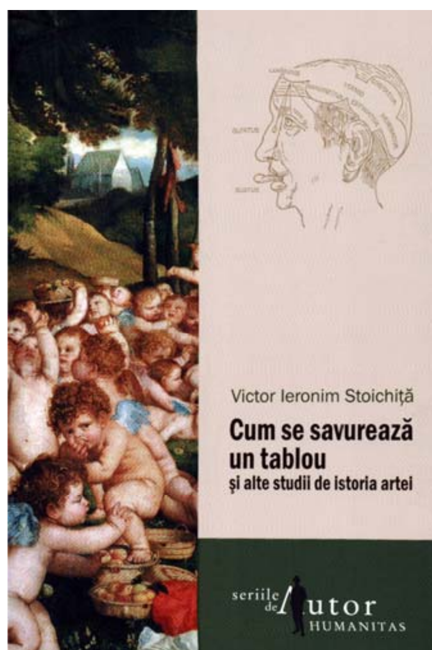
STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 5 (49), p. 245–266, Bucureşti, 2015

grile tematice. În prima parte, o subsecţiune de istorie instituţională, este iniţiată de articolul **Oanei Marinache**, care studiază, formele incipiente de învăţământ artistic în Ţara Românească urmărind, pe baza informaţiilor inedite, culese printr-o temeinică muncă de cercetare în arhivă, toate etapele înfiinţării Şcoalei de arte şi meserii de la Bucureşti, începând cu proiectul din 1851, până la etapa ridicării construcţiei de lângă biserica Mavrogheni în 1854 şi detaliile de funcţionare din perioada 1856–1863. Istoria educaţiei artistice în învăţământul mediu este continuată, de **Corina Cimpoeşu**, care se ocupă de apariţia primelor forme de învăţământ particular din Moldova, pensioanele, în baza unor documente de la 1853. Contribuţia sa arată locul pe care îl ocupau arta zugrăviei, caligrafia şi desenul în programa de studii a acestor instituţii şi care a fost rolul educaţiei artistice în ce priveşte fundamentarea unei culturi generale de nivel european, corijarea lipsei de pictori autohtoni şi dezvoltarea gustului artistic în cadrul societăţii. Următoarea parte a capitolului este dedicată instituţiilor superioare de învăţământ artistic. Mai întâi, despre Şcoala de Arte Frumoase din Iaşi, vorbeşte **Aurica Ichim**, aducând în prim plan momentul inaugural de la 1861 şi întreg travaliul didactic şi administrativ pe care a trebuit să îl împlinească în următorii 32 de ani Gheorghe Panaiteanu-Bardasare pentru a construi o arhitectură instituţională funcţională şi pentru a valorifica şi proteja vestigiile trecutului. Interesant este că autoarea nu se rezumă doar la a contura tabloul epocii printr-o înşiruire de date arhivistice, ci, în unele scurte pasaje de reflecţie critică, atrage atenţia asupra mizei politice, arătând scopurile şi resorturile care determinau deciziile şi proiectele culturale majore. Istoria instituţiei ieşene este continuată prin cercetarea lui **Adrian-Silvan Ionescu**, care prezintă avatarurile Şcolii de Belle-Arte în timpul Primului Război Mondial. Urmărind cronologic schimbul de adrese, cereri, decizii şi memorii între directorul Gheorghe Popovici şi autorităţile militare, extrase pe baza studierii atente a unui bogat material de arhivă şi redate judicios în Anexă, el trece în revistă lipsurile şi piedicile care au îngreunat activitatea profesorilor şi a studenţilor. În articolul referitor la Şcoala Transilvăneană de Arte Frumoase, **Ileana Pintilie**, dezvăluie istoria complicată a unei instituţii peregrine, înfiinţată în 1925 la Cluj şi transferată între 1933 şi 1942 la Timişoara. Autoarea realizează o punere în temă cu privire la disciplinele predate, la profesori şi la diferitele metodele abordate de aceştia în studiul desenului şi în pedagogia artistică, aplecându-şi în mod deosebit atenţia asupra lui Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian şi Romul Ladea, cărora le consacră câte o microfişă biografică completată de consideraţii critice şi comentarii plastice ale unora dintre lucrările lor. Unghiul de cercetare abordat de Ileana Pintilie face în mod subtil tranziţia către cea de-a doua parte a capitolului istoric, subsecţiunea monografică, în care sunt conturate portrete de maeştri, profesori şi artişti. Plasată în continuarea discuţiei despre rigoarea studiului academic, deschisă anterior de Ileana Pintilie, **Cătălina Macovei** evocă personalitatea lui Camil Ressu, recunoscut ca un virtuoz al desenului „de contur" şi un campion al studiului după natură. Prezentarea parcurge toate etapele stereotipe ale mitologiei artistice, de la anii copilăriei, la parcursul formativ şi consacrarea ca artist, cu trecerea în revistă a operei organizată pe etape de creaţie şi teme. Din păcate, în economia textului dimensiunea didactică a activităţii sale nu este evidenţiată, aşa cum ar fi fost de aşteptat în contextul volumului, fiind enumerată doar ca un punct în linia parcursului biografic. **Ioana Vlasiu** propune o prezentare a lui Ştefan Popescu din perspectiva formaţiei sale artistice la München, între 1893 şi 1900, unde, înafară de lecţia picturii academice, el a asimilat şi valorile marilor maeştri, făcând copii după clasici. Modul în care Ştefan Popescu reflectează asupra raportării modernilor la clasici şi asupra problematicii copiilor, fără a se mărgini doar la un mimetism mecanic, îi dă autoarei ocazia să vorbească despre demnitatea şi influenţa copiei dincolo de valoarea ei ca etapă a formaţiei artistice. **Olivia Niţiş** se foloseşte de acelaşi format monografic pentru a o analiza pe Cecilia Cuţescu-Storck, în dublă perspectivă, cea a istoriei pedagogiei artistice şi cea a studiilor de gen. Ea arată implicarea artistei în susţinerea mişcării feministe autohtone şi în promovarea emancipării sociale prin cultură şi educaţie, subliniind programul socio-politic pe care aceasta l-a integrat în activitatea sa didactică la catedra de Arte Decorative a Şcolii de Arte Frumoase din Bucureşti. Legându-se de istoria aceleiaşi catedre de Arte Decorative, dar coborând pe firul cronologic, **Ruxanda Beldiman** îl aduce în lumină pe mai puţin celebrul George Sterian, care a fost iniţiatorul şi titularul catedrei înainte de profesoratul Ceciliei Cuţescu-Storck. Cercetătoarea prezintă biografia, cariera de arhitect, urbanist şi restaurator de monumente şi, mai ales, activitatea publicistică în calitate de fondator al revistelor *Analele arhitecturii* şi *Arhitectura*, subliniind în mod deosebit implicarea şi contribuţiile sale teoretice pe tema specificului naţional şi în domeniul teoriei restaurării. Din aceeaşi serie a marilor profesori care au marcat istoria secţiilor mai noi ale Şcolii, **Virginia Barbu** conturează portretul lui Simion Iuca, concentrat pe activitatea sa la catedra de gravură. Aceasta arată cum ţinuta profesională, dată de abilităţile desăvârşite pe care şi le-a însuşit în diverse tehnici ale gravurii, şi calitatea sa umană, dublate de capacităţile persuasive şi rigoarea juridică, i-au înlesnit profesorului colaborarea cu autorităţile vremii, l-au recomandat ca autor al regulamentelor de funcţionare ale Academiei de Artă şi programelor de studiu ale catedrei de gravură şi l-au ajutat să pună la punct baza materială a

secției. Gravitând în jurul aceleiași teme a memoriei marilor profesori, **Corina Teacă** se ocupă de istoria artei în context identitar românesc, urmărind modul în care disciplina a slujit la procesul de cunoaștere de sine al națiunii și la constituirea unei arte cu specific național. Autoarea se concentrează asupra rolului pe care titularii catedrei de istoria artei, fie ei istorici precum Alexandru Odobescu și Grigore Tocilescu, esteticieni de conjunctură, cum a fost Constantin I. Stăncescu, sau istorici de artă specializați, cum e cazul lui Alexandru Tzigara-Samurcaș, l-au avut în definirea și promovarea artei naționale și a discursului identitar. Rămânând în sfera identitară, dar de această dată cu referire la identitatea instituțională, nu este deloc surprinzătoare introducerea lui Constantin Brâncuși în contextul aniversării celor 150 de ani de istorie a Școlii de Belle-Arte de la București. **Doina Lemny** prezintă schița de autobiografie a sculptorului, păstrată în manuscris la Biblioteca Centrului Pompidou de la Paris, anunțând scoaterea la lumină a unor elemente prețioase pentru „legenda lui Brâncuși". Avem de a face cu elementele consacrate ale biografiei artistului: copilăria, studiile la București, plecarea la Paris, dar se insistă și asupra încercărilor literare ale acestuia care subînscriu o gamă largă de creații, de la poezii și povestioare, până la interogații retorice și un text critic în care explică lucrarea: *Pasărea măiastră*, în legătură cu sentimentul de dor, dezbătut pe larg de autoare. Concurând-o cu succes în domeniul studiilor brâncușiene pe același teren al scrierilor autobiografice, **Cristian-Robert Velescu** se concentrează într-un amplu articol, cel mai extins din întregul volum, asupra creațiilor de studenție ale sculptorului, oferind lucrărilor *Laocoon* și *Ecorșeul* o analiză ce tentează exhaustivul. Prin lectura critică a surselor literare, a scrierilor memorialistice și a documentelor de arhivă, cu meticulozitate, în stilul detectivistic caracteristic, autorul verifică sau invalidează ipoteză după ipoteză pentru a demonstra cum studiile realizate de Brâncuși în cadrul Școlii de la București încununează lecția academică și, decantate ulterior prin experiența rodiniană, exercită reverberații asupra creației de maturitate, determinând, prin negație, „poetica brâncușiană". Continuând seria absolvenților de seamă ai Școlii bucureștene, **Manuela Cernat** mută discuția pe un teren mai puțin așteptat, cel al filmului, vorbind despre Jean Negulesco și Horia Igiroșanu, artiști care, deși au marcat istoria cinematografiei americane și autohtone, sunt binecunoscuți, din păcate, doar celor din interiorul breslei. Pe baza memoriilor lui Jean Negulescu, cercetătoarea evocă perioada de studenție și prietenia celor doi, legată în cadrul Asociației Studenților din Școala de Arte Frumoase, în contextul căreia un episod protestatar, pe care domnia sa îl scoate la lumină, avea să le marcheze amândurora destinul. Articolul de încheie cu o meditație asupra condiției artistului și a receptării lui de către public, având ca suport cronicile plastice antagonice pe care le-au suscitat expozițiile personale ale lui Negulesco de la București și Paris.

Ultimul capitol al volumului, consacrat contemporaneității, plonjează în istoria epocii comuniste, a cărei umbră se prefigura deja în comunicarea Manuelei Cernat, prin articolul **Ioanei Beldiman** care discută problema lucrărilor de diplomă din anii '50, avându-l ca studiu de caz pe Ion Alin Gheorghiu. Autoarea studiază schimbările aduse de transformarea Academiei de Arte Frumoase în Institutul de arte Plastice „N. Grigorescu" și în modul în care s-a implementat noua programă în acord cu ideologia dictaturii proletare. Aceasta exemplifică presiunile exercitate de politizarea examenului de stat (licență), prezentând cazul lui Alin Gheorghiu, care a fost împiedicat să își obțină licența la finalul anului VI din cauza faptului că subiectul propus de el comisiei suferea de carențe ideologice. Revenind la firul istoriei secțiilor, început în grupajul istoric, **Adrian Guță** aduce problematica în anii mai recenți, post 1989, vorbind în articolul său despre înființarea și evoluția departamentului de Foto-Video. După ce reconstituia lista profesorilor și contextul care au contribuit la fondarea secției, Adrian Guță prezintă structura actuală a departamentului FVPCI și a programului de studii masterale derivat, scoțând în evidență, pe de o parte, punctele tari și inovațiile de metodă pe care le propune în raport cu „academismul" practicat în departamentele cu o istorie mai veche și, pe de alta, valoarea corpului profesoral și a foștilor studenți deja consacrați, enumerați la final. În încheiere, **Ruxandra Demetrescu** face o analiză lucidă asupra modului în care s-a realizat (sau nu) tranziția de la practica tradițională de atelier la rigorile cercetării artistice care, în mod ideal, ar răspunde cerințelor doctoratului profesional. Parcurgând istoria relativ scurtă, dar tumultoasă, a implementării doctoratului științific în Universitatea Națională de Arte, cu rememorarea episoadelor notorii de rezistență venită din partea unor membri marcanți ai breslei, autoarea detectează cauzele blocajul de mentalitate care a transformat, în multe cazuri, cercetarea artistică într-o formă fără fond. Pe urmele lui James Elkins, ea oferă diferite modele metodologice prin care creatorii pot conjuga propria activitate artistică cu exprimarea teoretică, exemplificând „rețete" ale succesului, prin studii de caz concrete, precum doctoratele susținute de Horea Paștina, Iosif Kiràly și Alexandra Croitoru.

Cristina Cojocaru



Victor Ieronim STOICHIȚA, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, traducere de Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu, Editura Humanitas, București, 2015, 298 p., 113 il.

Cea mai recentă carte semnată de Victor Ieronim Stoichiță, a zecea din seria de autor publicată de Editura Humanitas, comportă mai multe semnificații. Alcătuită din douăsprezece studii elaborate de-a lungul ultimelor două decenii, ea are, inevitabil,aparența unui bilanț la apogeul carierei.Nu mai puțin, prin însăși echivocitatea lui manifestă, titlul acestui florilegiu – „Cum se savurează un tablou” – deschidecel puțin trei direcții de lectură distincte și complementare: mai întâi, este adusă în prim-plan *problematica simțurilor în raport cu arta* sau, mai precis, ca temei pentru înțelegerea modului în care creierul funcționează în receptarea informațiilor exterioare și imprimarealor într-o formă artistică, un tip de comprehensiune care, completată de feluritehabitudini culturale, include și interpretarea operei de artă; implicită, apoi, este *reprezentarea propriu-zisă a celor cinci simțuri*, nu atât în modprogramatic, în forma alegoriei, cât mai degrabă subînțeleasă,integrată într-un tip de imagine cu multiple coduri semantice; în sfârșit, o a treia cheie de lectură vizează *chestiunea „gustului”* ca facultate afectiv-intelectivă în care se regăsesc, inextricabil până la un punct, plăcerea și cunoașterea. Merită, în treacăt, să semnalăm vecinătatea etimologică între „saveur” și „savoir” (sau între „sapore” și „sapere”), ca și investirea substantivului „gusto”, mai ales, în ambianța toscană a veacului al XVI-lea, cu sensul de „discernământ”, „rațiune” (iar în cea venețiană ca sensul de criteriu de evaluare estetică). Potențialitateaelevării „plăcerii” din zona inferioară a simțurilor către cea superioară, a intelectului, anume prin echivalarea acestui concept (ierarhică cel puțin) cu cel de „judecată”, este enunțată de Giorgio Vasari în legătură cu Michelangelo: „[…] ebbe *giudizio* e *gusto* in tutte le cose [...]”[1]. Sensul modern al termenului „gust”, anume de facultate de apreciere estetică, este formulat însă abia în veacul al XVIII-lea: „Gustul este, în general, activitatea unui organ care se bucură de propriul său obiect […], putem spune că avem gustul Muzicii sau al Picturii, așa cum îl avem pe cel al condimentelor”[2].

Ideea care subîntinde studiile reunite în cartea lui Victor Ieronim Stoichiță, prin urmare, poate fi rezumată astfel: receptarea unei opere de artă solicită un tip de raportare globală, în care interpretarea, analiza, raționarea (*giudizio*) conlucrează cu percepția senzorială –, codificată istoric și nu genuină – sintetizată în metafora plăcerii, adelectării (*gusto*).Această idee este tematizată cu predilecție în studiul care deschide volumul – *Cum se savurează un tablou*”[3] (p. 9–31) – împrumutându-i titlul. Argumentația acestui studiu, esențială în ansamblul volumului, este construităîn jurul unui faimos tablou de Tițian, *Sărbătoarea lui Venus*, pictat în anii 1518–1519, conceput anume spre a fi inserat în așa-numitul *Camerino d' alabastro* al ducelui Alfonso d'Este din Ferrara. Miza acestui tablou era transpunerea în imagine a unui text nu mai puțin notoriu din veacul al III-lea d. Hr. – Filostrat, *Eikones* –, care glosa, la rându-i, pe marginea unui tablou (real sau imaginar) dintr-o pinacotecă din Napoli, reprezentând o mulțime de *erotes* forfotind în preajma unei statui a zeiței Afrodita instalată într-o grotă. Departe de a fi o simplă „traducere” dintr-un limbaj în altul,această dialectică imagine – text – imagine este complicată de relația dintre finalitatea (paideică) inițială și circumstanțele actualizării descrierii-imagine,la începutul veacul al XVI-lea, sub semnul competiției cu arta antică, precum și de inevitabila alterare a textului originar în versiunea italiană la careTițian a recurs în propria sa reflecție picturală. Bunăoară, *ekphrasis*-ul sofistului grec exalta preponderent anumite simțuri, precum auzul („[...] ascultă cu atenție! Vorbele mele vor purta până la tine [...]”) și olfacția („Plăcuta mirească care emană din livadă nu ajunge oare până la tine?”), în vreme ce în versiunea italiană, marcată de

[1] Giorgio Vasari, *Le vite de' piueccellentipittori, scultori, e architettori [....]*, Florența, 1568, vol. III, p. 775 (sublinierea mea). A se vedea și Robert Klein, „Conceptele de *giudizio* și *gusto* în teoria de artă din secolul al XVI-lea”, în *Forma și inteligibilul*, București, 1977, vol. II, p. 142.

[2] Victor Ieronim Stoichiță, *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei*, București, 2015, p. 5.

[3] *Come assaporare un dipinto*, în Amelia Valtolina (ed.), *L'Immaginerubata. Seduzioni e astuzie dell' ékphrasis*, Milano, 2007, p. 18–36.

ambianța aristotelică de la Padova, accentul era deplasat pe tactilitate – centrul sistemului senzitiv potrivit lui Aristotel (*De anima*, III, 13, 435a–b). Tabloul lui Tițian,în competiție nu atât cu artefactul legendar descris de Filostrat cât, mai ales, cu descrierea însăși, se constituie într-un dispozitiv complex, în centrul căruia, aproape invizibil în primul moment dar extrem de pregnant vizual odată descoperit, este plasat un detaliu cu deosebire semnificativ: un amoraș ținând un măr și privind insistent – singurul dintre toate personajele figurate – către spectator. Mărul – palpat, adulmecat, mușcat – devineun nod senzorial (tactilitate, olfacție, gust) într-o veritabilă imagerie a exaltării simțurilor, fiind investit cu statutul de „obiect simbolic" al dorinței, intermediat de amorașul cu rol de admonestator (sesizantă trimitere la teoria albertiană a picturii). „Reconstituind" un tablou antic, renunțând în bună măsură la finalitatea paideică pentru a-i conferi în schimb o structură de schimb simbolic, Tițian își elaborează propria reflecție *în act* cu privire la potențialitatea picturii de a mijloci un „transfer senzorial".

Opera de artă ca„topografie a senzorialității" este problematizată nu doar în acest prim studiu ci și, într-o măsură variabilă, în alte câteva texte din volum, precum „Cărți și pictură: fragilitate, vanitate, beție"[4] (p. 107–113), subtilă analiză a unor naturi moarte de tip *Vanitas* pictate, în anii 1625–1644, de pictorul Sebastian Stoskopff, în care autorul descifrează o anume exaltarea văzului, o „beție" asimțurilor procurată de cunoaștere dar și, în alt registru, o acută senzorialitate a prezenței și a tranzitivității, întipărită în ceara scursă a lumânărilor, în freamătul paginilor întoarse, în pâlpâirea fitilului; sau, de asemenea, în capitolul „Îngerii lui Caravaggio"[5] (p. 83–106), investigație declanșată de paradoxul reprezentării „realiste" a îngerilor, în care accentul cade în primul rând pe „vizualizarea" sacrului și marginal pe muzicalitatea„emanată" de partitura descifrabilă a unui *cantus firmus*; sau, nu mai puțin, în *L'Œuvre, capul, pântecele*[6] (p. 187–207), hermeneutică a relațieidintre pictură și text literar din care, în plan secund, răzbate o pantagruelică viziune a carnalității (văz, miros, gust, tactilitate), dublată de întrepătrunderea imaginarului erotic cu cel visceral; sau, finalmente, chiar în capitolul: „Muzeul în ruină/muzeul ca ruină"[7] (p. 163–186), cel puțin în meditația lui Denis Diderot ocazionată, la 1767, de anumite peisaje cu ruine pictate de Hubert Robert, care pledează pentru pătrunderea fictivă în câmpul imaginii ca metodă de evaluare a picturii printr-o senzorialitate reîntregită, în care cunoașterea vizuală este consolidată de prezență, mobilitate, parcurs etc.

În mod evident, studiile cuprinse în cartea lui Victor Ieronim Stoichiță nu se limitează la tematizarea strictă a (pluri)senzorialității. Altetrasee investigative sunt imediat reperabile, urmărite *in extenso* în alte cărți ale sale, precum *Instaurarea tabloului* (1993), *Experiența vizionară în arta spaniolă a Secolului de Aur* (1995) sau *Scurtă istorie a umbrei* (1997). Bunăoară, tema reflecției (meta)picturale din interiorul și cu mijloacele picturii însăși, tratată în studiul dedicat tabloului lui Tițian,străbate, ca un fir roșu, toate celelalte texte ale volumului.Unul dintre ele – *Efigia in scuto* [8] (p. 68–82) – este centrat peproiecția unei siluete pe scutul arhanghelului Mihail în interiorul unei imagini sacre (Juan Sánchez, *Arhanghelul în luptă cu îngerii răzvrătiți*, post 1480) și, prin extensie, pe jocul temporalităților, pe statutul imaginii și, mai ales, pe aluzivitatea complexă mijlocită de reflectarea echivocă – captare a unei figuri exotopice sau, dimpotrivă, inserție auctorială în descendența legendară a autoportretului lui Fidias inserat pe scutul Atenei Parthenos. Scutul, în acest caz obiect simbolic (întrucât unspațiu al reprezentării în sine) transformat în „obiect teoretic" atestă „constiuirea conștiinței de sine a artei". Într-un alt capitol – *Bancheta lui Pietro* [9] (p. 52–67) – este abordată zona de contact dintre realitate și ficțiune – și, prin extensie, chestiunea aporiilor vizualității – în legătură cu unele imagini realizate de Pietro Lorenzetti (*Coborârea de pe cruce*, frescă din Basilica inferioară din Assisi) și Duccio di Buoninsegna (*Madonna Stolclet* și *Madonna Franciscanilor*). O banchetă de lemn pictată de Pietro în *trompe l'oeil* (în zona inferioară a peretelui, mascată *in situ* de o banchetă reală), străină imaginii sacre în aceeași măsură în care îi este constitutivă sau, dimpotrivă, un prag inserat între imaginea sacră (*Madonna Stoclet*) și privitor sunt două dispozitive vizuale vizând transgresarea imaginii, respectiv instituirea unui hiatus. Un al treilea exemplu (*Madona franciscanilor*) ia în considerare o zonă intermediară între aceste două stategii vizuale: prezența a trei călugări franciscani miniaturizați (în care privitorul însuși se proiectează) în interiorul imaginii sacre, cele trei figuri endotopice fixând întocmai pragul dintre ficțiune și realitate. Un alt studiu, intitulat: *Sens al lecturii și structură a imaginii. Câteva considerații*

[4] *Libri e pittura: fagilita, vanita, ebrezza* in *Parole legate. Artigianato dell'arte nele legature dei fondi storici della Biblioteca Bertoliana*, Terra Ferma, Vicenza, 2007–2008, p. 41–45.

[5] *Les Anges du Caravage*, în Buno Bürki *et alii* (eds.), *Un Ange passe*, Friburg, 1999, p. 70–78.

[6] *L'Œuvre de Zola, La Tête, le Ventre*, în *RecherchesPoïétiques*, 1994, p. 38–45.

[7] *Museum und Ruine. Museum als Ruine*, în Reto Sorg & Stefan Bodo Würffel (eds.), *Totalität und Zerfall im Kunstwerk der Moderne*, München, 2006, p. 68–89.

[8] *El autorcomodetalle*, în *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, 1997, p. 259–270.

[9] *La panchina di Pietro*, în *Cesare Brandi, Teoria ed esperienza dell'arte*, Milano, 2001, p. 111–118 și 228–231.

cu privire la arta narativă a lui Giotto[10] (p. 32–51), aduce în discuție problema lecturii imaginii, în legătură cu faimoasa capelă Scrovegni de la Padova, pictată de Giotto, în 1305–1310, cu scene din viața lui Hristos. În acest ciclu iconografic, elaborat cu un sens de lectură rigid (de la stânga la dreapta, în desfășurare circulară), Giotto introduce o scenă (*Prinderea lui Iisus*) în care sensul lecturii este inversat; efectul acesteiopțiunideconcertante este potențat de un alt artificiu, nu mai puțin bulversant, anume reprezentarea Mântuitorului din profil, asemenea lui Iuda; fără a ignora conotațiile negative ale profilului în raport cu reprezentarea frontală, Giotto recurge la o atare reprezentare a lui Hristos – renunțând, în fapt, la conotațiile frontalității (maiestate, divinitate, atemporalitate) – cu scopul de a accentua narativitatea imaginii. În acest ansamblu de fresce, prin urmare, interpretarea iconografică – contribuția personală a lui Giotto – generează mutații în sensul lecturii, în rolul cadrului, precum și în rolul profilului/frontalității.

Alte două capitole, alcătuind o unitate cu pondere considerabilă în economia volumului,chestionează reprezentarea omului negru în arta și literatura spaniolă din veacul al XVII-lea. Relativ distincte de problematica dominantă a cărții, aceste două studii abordează imaginea – deopotrivă literară și vizuală/artistică – din perspectiva antropologiei culturale, ambele punând problema raportării la alteritatea rasială[11]. În *Imaginea negrului*[12] (p. 114–146), bunăoară, esteurmărit procesul de unificare a diferențelor inter-rasiale – cu semnificative injoncțiuni între epidermă (neagră) și trăsăturile faciale (albe) – în treistudii de cazla limita dintre realitatea istorică și ficțiunea literară: *sfântul* (Benedict din Palermo), *omul de litere* (Juan Latino) și *omul de arme*(Juan de Mérida). Cele trei cazuri, reflectate în anumite texte literare (de Lope de Vega, Cervantes, Diego Ximénez de Enciso sau Andrés de Claramonte),pun în lumină anumite ritualuri de depășire a culorii infamante – de „albire" – fie prin credință, fie prin asimilarea cunoașterii („albe") fie prin bravura militară în numele credinței. În jurul acestor trei „imagini ale negrului", cercetarea laborioasă a autorului se ramifică în jurul câtorva teme, precum relația dintre culoarea pielii și culoarea neagră (ambele dificil de controlat în pictura veacului al XVII-lea), metafora luminii/iluminării/strălucirii (în unele tablouri reprezentând *Adorația Regilor Magi*, lumina stelei călăuzitoare era proiectată pe figura Magului negru) sau anumite paradoxuri conceptiste.Un al patrulea studiu de caz – *pictorul negru* – este tratat separat în capitolul: *Portretul «celuilalt»*[13] (p. 147–162). Cu o identitate documentată istoric – Juan de Pareja, sclavul lui Diego Velázquez – pictorul negru intră în scenă mai întâi sub forma unui portret pictat de stăpânul său, ca exercițiu tehnic în preambulul portretizării papei Inocențiu al X-lea. Ieșit din conturul acestui portret – un obiect paradoxal, justificat prin distanța insurmontabilă dintre el și suveranul pontif – Juan de Pareja se ivește, în persoană, mai întâi ca dublu (viu) al portretului săuiar ulterior ca artist care își câștigă libertatea prinputerea unei arte liberale. Cucerirea libertății – prezentată de un cronicar al timpului drept o faptă eroică – oferă prilejul unei analize pătrunzătoare cu privire la conștiința actului pictural în Spania veacului al XVII-lea, desfășurată în jurul capacității portretului de a transforma „diz-grația" (condiția de sclav) în „grație" (condiția de om liber) și, în cele din urmă, de a „albi" și europeniza trăsăturile rasiale în propriul autoportret pictat de Juan de Pareja.

În sfârșit, sub semnul simulacrului – temă urmărită de Victor Ieronim Stoichiță mai ales în cartea *Efectul Pygmalion. De la Ovidiu la Hitchcock*, 2006 – pot fi grupate ultimele două texte ale volumului. Primul dintre ele, intitulat: *Dincolo de complexul lui Peter Pan. Umbrele lui Warhol*[14] (p. 208–228), urmărește problematica duplicării/multiplicării propriei identități (artistice) prin intermediul umbrei, într-un autoportret realizat de Andy Warhol în 1967, respectiv în două serii din anii 1978 și 1981. Scenariul productiv include însă câteva simboluri pop – Uncle Sam, Superman, Santa Clause, Howdy-Dowdy și mai ales Mickey Mouse, animalul fetișal imaginarului american – dar și anumite semnificații ce decurg dintr-o „iconologie a materialului" (serigrafie cu polimeri sintetici aplicați pe pânză). O inexorabilă tensiune între „sine" (chipul) și „celălalt" (umbra), transpusă în dialectica profil-frontalitate – analizată, de altfel, de autor și în cartea *Scurtă istorie a umbrei*, 1997 – conduce, în cele din urmă, la „anihilarea" „sinelui" într-una dintre cele mai complexe opere de artă, realizată în anul 1985: artistul însuși, fantomatic,pe un soclu de pe care dispare la răstimpuri.Despre dispariție, de altfel, este vorba și în ultimul capitol, *Simulacre și dispariție*[15]

[10] *Sens de lecture et structure de l'image. Quelques considérations sur l'artnaratif de Giotto*, în *Mélanges Philippe Minguet*, Liege, 1999, p. 188–195.

[11] Tema alterității, de altfel, a fost reluată de Victor Ieronim Stoichiță în cea mai recentă carte a sa – *L'image de l'Autre. Juifs, Musulmanset «Gitans» dansl'art occidental des Temps modernes*, Éditions Hazan, 2014.

[12] *La imagen del hombre de raza negra en el arte y la literatura españolas del Siglo de Oro*, în Helga von Kügelgen (ed.), *Herencias indigenas, tradiciones europeas y mirada europea*, Madrid/Frankfurt, 2002, p. 259–290.

[13] *El retrato de Juan de Pareja. Semejanza y Conceptismo*, în *Velàzquez*, Amigos Museo del Prado, Madrid/Barcelona, 1999, p. 367–382.

[14] *Les Ombres de Warhol*, în *Les Cahiers du Museé National d'Art Moderne*, 1998, p. 79–98.

[15] *Simulacres et disparition. Quelques réflexions sur l'iconographiepolitiquedans les pays de l'ancienne «Europe de l'Est» et sur l'execution in effigie*, în Catherine Bosshart-Pfluger *et alii* (eds.), *Festschrift für Urs Altermatt. Nation und Nationalismus in Europa. Kulturelle Konstruktion von Identitäten*, Stuttgart, 2002, p. 431–440.

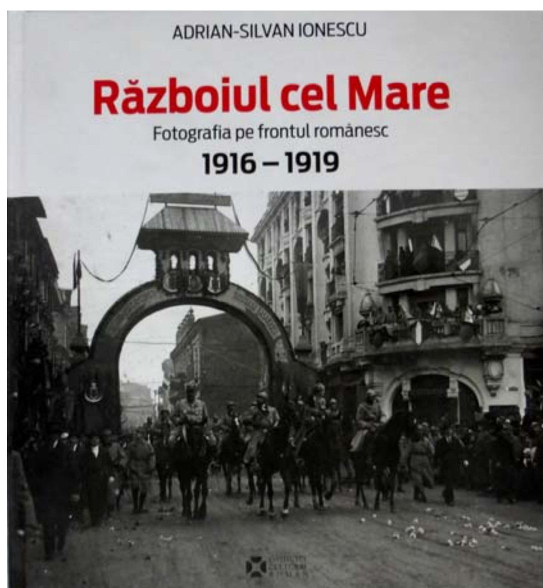
(p. 229–240), o reflecție asupra fenomenului iconoclast din perspectiva antropologiei culturale. Demantelarea simulacrelor, în speță a statuilor liderilor comuniști căzuți în dizgrație – bunăoară statuia lui Stalin de la București, „transmutată”, la sfârșitul anilor 1950, în cea a lui Lenin, dar mai ales statuile foștilor „tovarăși” din blocul estic, dărâmate și/sau distruse după năruirea Cortinei de Fier – se vădește a fi un ritual de exorcizare cu rădăcini adânci în istoria culturii universale, semnalat, între altele, în *Vechiul Testament* (Ghedeon și altarul lui Baal, în *Cartea Judecătorilor*, VI, 25–28) sau în *Historia Augusta* (funcția sacră îndeplinită de statuile împăraților romani). În ultimele decade ale secolului al XX-lea, „pedepsirea idolilor” capătă o dimensiune asumat problematizantă, reflectată în imaginarul artistic fie prin subminarea lor (în imagini cu socluri pustii, despărțite de un idol în așteptarea altuia) sau, la limită, prin „consumarea” lor (spre exemplu, în „instalația” lui Krzysztof Bednarski, *Total Portrait of Marx*, din 1978).

***

Cartea *Cum se savurează un tablou și alte studii de istoria artei* conține o dublă temporalitate. Pe de o parte, un „timp exterior”, istoric, în care este ordonată suita textelor – cu excepția celui dintâi, care împrumută titlul volumului, furnizând, în același timp, cheia de lectură a volumului în ansamblu; astfel, începând cu cel de-al doilea text și până la sfârșit, periplul printre „alte studii de istoria artei” urmează o cronologie liniară, din primii ani ai secolului al XIV-lea și până la sfârșitul secolului al XX-lea. Pe de altă parte, (re)elaborarea, selecția și asamblarea acestor texte în volum dau seama și de un „timp interior”, personal, intelectual, al reflectării asupra anumitor teme și al rafinării instrumentelor interpretative ale autorului de-a lungul câtorva decenii. Fiecare dintre cele douăsprezece capitole își are, apoi, propria temporalitate a elaborării și reelaborărilor ulterioare, imbricată cu întreaga operă a autorului, cu temele sale de reflecție de-a lungul timpului (metapicturalitate, intertextualitate, antropologia culturală etc.), la rândul lor prinse într-o complicată rețea de abordări metodologice, modelate de contactul cu magiștri și prieteni (Cesare Brandi, Hans Belting, André Chastel, Louis Marin *et alii*).

Inevitabil, asamblarea volumului comportă o anume eterogenitate. Toate cele douăsprezece texte au fost concepute și publicate inițial în felurite circumstanțe – în volume colective, rezultate din colocvii internaționale sau varii evenimente academice. Versiunea în limba română a acestui volum, pe de altă parte, a fost precedată de publicarea a două versiuni mai mult sau mai puțin similare și mai ample, care au stat la baza traducerii și editării volumului în limba română: *Cómo saborear un cuadro y otros estudios de historia del arte* (Ediciones Cátedra, Madrid, 2009), cu o structură aproape identică, respectiv *Figures de la transgression* (Libraire Droz, Geneva, 2013), cu o structură sensibil diferită. În sfârșit, reușita admirabilei traduceri la două mâini – Anca Oroveanu și Ruxandra Demetrescu – constă nu doar în sudura inextricabilă a textelor traduse individual, ci și în unitatea stilistică cu textele publicate de autorul însuși, înainte de 1989, în limba română.

Cosmin Ungureanu



ADRIAN-SILVAN IONESCU, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919*, Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2014, 303 p. + il.

Împlinirea, în 2014, a unui secol de la declanşarea Primului Război Mondial a fost marcată prin organizarea unor evenimente, la nivel naţional şi european, care au readus în dezbaterea publică tema dureroasă a suferinţelor şi a generaţiilor pierdute în timpul marii conflagraţii. Accentul s-a pus pe recuperarea istoriilor individuale şi pe descoperirea unor surse istorice nevalorificate până acum. Au fost şi personalităţi publice care au ţinut să sublinieze că imaginea pe care o avem acum despre acest război este distorsionată şi adesea superficială, în ultimele luni Europa fiind silită să reflecteze mai mult asupra posibilităţii declanşării unor noi conflicte armate pe teritoriul său.

Apărut recent la Institutul Cultural Român, albumul *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc,*

1916–1919 valorifică şi aduce în spaţiul dezbaterilor publice din România fondul de fotografii realizat în timpul Primului Război Mondial de Serviciul Fotografic al Armatei Române.

Excelentă realizare a neobositului cercetător al istoriei fotografiei româneşti, Adrian-Silvan Ionescu, albumul este rodul unor cercetări sistematice de arhivă şi reflectă spiritul celor mai noi tendinţe în istoriografia contemporană a subiectului, aşa cum este trecută în revistă şi în *Precuvântare*.

Studiul dedicat Serviciului Fotografic al Armatei, înfiinţat la sfârşitul anului 1916, aduce pentru prima dată la cunoştinţa publicului larg rezultatele activităţii celor care au înregistrat faptele de arme ale Armatei Române, cu aparatul de fotografiat sau de filmat şi direcţiile principale pe care aceasta îşi propunea să le urmeze. Fotografiile „trebuiau să fie interesante din punctul de vedere al valorii lor propagandistice, al celei istorice şi artistice, precum şi al celei de document militar", să „imortalizeze defilări, prizonieri, parcuri de artilerie, geniu, aviaţie*,* etc., apoi scene care demonstrau buna funcţionare a serviciilor sanitare şi de aprovizionare, din care să rezulte abundenţa şi buna organizare", să documenteze distrugerile făcute de inamic, pentru monumentele civile şi religioase distruse, fotografiile având drept scop documentarea pentru o reconstituire ulterioară.

Cel care a condus acest serviciu a fost rezervistul Ion Oliva, arhitect de profesie. Pe baza documentelor de arhivă, sunt reconstituite activitatea serviciului – devenit ulterior Serviciul Foto-cinematografic al Armatei – şi dificultăţile întâmpinate în desfăşurarea activităţii sale. Este subliniat faptul că producţia sa de documente vizuale a ajuns în arhivele şi colecţiile unor muzee, biblioteci şi arhive din ţară, fiind, în fapt, utilizată doar într-o mică măsură pentru informarea opiniei publice.

În periodicele româneşti (inclusiv în cele ilustrate) apărute până la momentul ocupaţiei germane, când şi-au încetat existenţa, erau publicate, în general, fotografii de război de pe frontul european, primite de la agenţiile străine. Adrian-Silvan Ionescu prezintă două dintre aceste publicaţii – *Săptămâna războiului şi Războiul nostru şi Războiul popoarelor*. În *Săptămâna războiului*, între imaginile pline de dramatism prezentând zonele de conflict europene, de pe front sau din oraşele devastate de război în care populaţia civilă abia supravieţuia, se strecurau şi imagini de la frontiera românească din nordul ţării, cu Austro-Ungaria. În numărul din 19 aprilie 1915 (anul II, nr. 25, p. 190) este publicată o fotografie pe care o atribuim lui Iosif Berman, fotograful *Adevărului*, născut în Burdujeni, fotografie care are drept titlu: *Războiul la frontiere noastre. Nordul Moldovei, unde se aude bubuitul tunului, jalea celor învinşi şi bucuriile învingătorilor, ia întrucâtva parte la groaznicul război ce se desfăşoară la frontierele noastre. Ilustaţia de mai sus ne arată cum petrec cazacii cu ţăranii români din Burdujeni, în timpul liber şi de repaus*. Nu este singurul reportaj fotografic realizat la Burdujeni sau la Suceava în această perioadă. În *Ilustraţiunea Română* (anul VI, nr. 7–8, 1916, p. 100), al cărei director-proprietar era S. A. Moisescu, sunt publicate câteva fotografii încărcate de dramatism, ilustrând exodul populaţiei din Bucovina: *Distribuirea pâinii în Gara Burdujeni*, *Refugiaţii din Bucovina îndreptându-se spre graniţa Bucovinei* – un şir de căruţe pline cu bătrâni şi copii, *Refugiaţii în Gara Burdujeni, în timpul nopţei*. Şi acum, după 100 de ani, aceste fotografii reprezentând copilaşi dormind sub cerul liber, claie peste grămadă printre bagaje, supravegheaţi de o mamă pe al cărei chip se citeşte deznădejdea, au asupra privitorului un puternic efect emoţional. Fotografiile sunt semnate „Foto Bermann-Ulrich", cei doi fotografi fiind Iosif Berman – cel care a luat calea Estului sovietic, în peregrinările sale fotografice şi Carol Ulrich – pomenit de Adrian-Silvan Ionescu în studiul său. Deşi recunoscut ca profesionist al fotografiei, Carol Ulrich nu a fost acceptat în Serviciul Fotografic al Armatei, din cauza „naţionalităţii incerte". Nu a fost singurul în această situaţie, Ion Makşai (fiul cunoscutului fotograf gălăţean George Makşai) fiind şi el refuzat pe aceleaşi criterii.

Fotografiile ilustrând aspecte din războiul ce cuprinsese întreaga lume erau publicate chiar şi într-un ziar de provincie, precum *Săptămâna* din Râmnicu-Sărat, organ al Partidului Conservator, apărut între 1915 şi 1916. Odată cu evoluţiile dramatice ale războiului, când jumătate de ţară a ajuns sub ocupaţie străină, activitatea publicistică are foarte mult de suferit.

Al doilea studiu inclus în volum, intitulat: *Fotografia în timpul ocupaţiei – cuceritori şi prizonieri*, analizează modul în care fotografia a fost folosită în scop propagandistic în spaţiul românesc aflat sub ocupaţie inamică, între 1916 şi 1918. Periodicul *Săptămâna ilustrată*, apărut pe 7 mai 1917, avea drept obiectiv reflectarea eficienţei cu care ocupantul german gestiona viaţa economică, socială şi culturală a românilor. Pline de mistificări propagandistice erau şi fotoreportajele despre viaţa prizonierilor români din lagărele germane din Insula Dänholm, de la Stralsund, Lamsdorf şi Crefeld. Publicaţia avea un program cultural de bună calitate, în paginile sale semnând articole şi cronici A. de Herz, Gala Galaction şi N. Petraşcu. A. de Herz era responsabil şi de publicaţia culturală *Scena*, de asemenea, de bună calitate, cu ilustraţii fotografice şi cronici ale activităţii teatrale şi artistice din România aflată sub ocupaţie.

Un fenomen care s-a desfăşurat la limita reglementărilor stricte ale Serviciului Fotografic al Armatei a fost cel al fotografiei de amatori, analizat în cel de-al treilea studiu, *Fotografi amatori pe front*. Fotografia de amator aduce contraponderea subiectivului, a ceea ce era considerat important de păstrat din experienţa războiului, din punctul de vedere al unui membru al armatei române, de obicei un ofiţer. Sunt analizate producţiile fotografice ale sublocotenentului Grigore Drăgoescu din Regimentul 21 Artilerie sau ale acelor fotografi ale căror nume nu le cunoaştem, dar care au activat în preajma şi la îndemnul generalului Henri Cihoski sau al generalului N. Vicol. Tot unor fotografi amatori, rămaşi şi ei anonimi, li se datorează mărturiile vizuale de la mitingurile soldaţilor ruşi, mitinguri desfăşurate sub spectrul propagandei bolşevice.

Nu puteau lipsi din această analiză fotografiile Paradei Victoriei. Intrarea triumfală a Suveranilor României în Capitală, la 18 noiembrie/1 decembrie 1918, pe sub Arcul de Triumf de pe Calea Victoriei, este simbolic plasată şi pe coperta albumului.

Bogatul fond iconografic pus în circulaţie prin acest album este o premieră pentru România. În premieră sunt aduse la cunoştinţa publicului larg selecţii generoase din producţia Serviciului Fotografic al Armatei, precum şi fotografii aflate în colecţii private. Cele 18 secţiuni în care sunt organizate ilustraţiile au ca teme armata, poporul român, reprezentat prin combatanţii din prima linie şi Suveranii săi, pe întreg parcursul Războiului cel Mare (*Frontul*, *Posturile de comandă*, *Artileria*, *Transmisiunile*, *Aviaţia*, *Marina*), *Misiunea militară franceză*, viaţa şi moartea pe front (*Ambulanţa*, *Serviciul religios*, *Masa ostăşească*, *Repausul*), *Familia regală pe front*, *Prizonieri germani şi capturi de război*, *Ocupaţia*, *Fotografi amatori pe front*, *Parada Victoriei*, *1919*, *Serviciul fotografic*.

Albumul *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc, 1916–1919* poate fi privit şi ca un portret colectiv al soldatului-ţăran surprins în tranşee, îndeplinind misiunile de luptă, transportând camarazii răniţi sau săpând mormintele celor căzuţi. Una dintre fotografii, intitulată *Transportul unui tun de 120 mm*, prezintă un tun tras de un şir de boi mânaţi de câţiva soldaţi. Nu vom şti niciodată dacă fotograful a compus intenţionat această imagine care evocă puternic carele cu boi ale lui Grigorescu. Viaţa pe front era trăită sub pericolul morţii, dar venea şi cu mici evenimente ce refăceau legătura cu viaţa din timpul păcii: extracţia unei măsele, vaccinarea făcută la nivel de escadron sau tortul de Anul Nou, pregătit de cofetarii militari. Baia, duşul improvizat, latrina chiar, maşina de cusut, rufele uscate pe crengile copacilor, jocurile, colindele cântate în tranşee recompun, în tuşe fruste, ca într-un *puzzle* surprinzător, o imagine necunoscută ochilor noştri. Sunt prezentate distrugerile şi suferinţele populaţiei civile şi ale prizonierilor, indiferent de care parte căzuseră ei. Nu regăsim eroicul aici şi nici nu sunt căutaţi eroi. Prezenţa membrilor Casei Regale a României este integrată într-un firesc de necontestat în acest portret.

Demne de remarcat sunt eleganţa şi sobrietatea volumului, a concepţiei sale grafice, potrivite subiectului ales şi, nu în ultimul rând, demersul istoric care a stat la baza realizării sale.

Deşi acum în etate de 62 de ani – vârstă ce arată că autorul nu ar putea fi veteran nici al celui de-al Doilea Război Mondial, necum al Primului – Adrian-Silvan Ionescu a făcut, la lansarea cărţii, pe 25 februarie, o mărturisire surprinzătoare pentru public: aceea că el are experienţa conflictului armat despre care tratează între acele coperţi! Şi aceasta nu datorită materialului iconografic parcurs ori al vastei bibliografii – din care nu lipseşte memorialistica – ce şi-a însuşit-o, cu temeinicie, până la identificare cu tema tratată, ci din reconstituirile istorice la care a participat, în ţară şi străinătate, în calitate de combatant „de duminică", aşa cum însuşi se caracterizează. De aceea, pentru portretul ce însoţeşte scurta notă biografică de la final, autorul a ales o imagine în care îşi poartă uniforma de ofiţer superior al armatei române din perioada conflagraţiei, aşa cum, Bogdan Iorga, inspiratul grafician al volumului, a decis să-l ilustreze pe inamic şi s-a reprezentat în ţinută germană. Nu puteau fi alese nişte cadre mai potrivite pentrru a fi exprimată adeziunea la subiect şi gestul de omagiere a înaintaşilor care s-au jertfit pentru Patrie!

Poate că acest album (cu puternicele sentimente pe care le trezesc fotografiile cuprinse în el) va contribui la o mobilizare mai accentuată a sentimentului naţional, mai ales, în această perioadă în care pare că nu ne mai aducem aminte de generaţia care a plătit cu sânge crearea României Mari.

Adriana Dumitran





ANAMARIA SMIGELSCHI, *Gustul, mirosul și amintirea*, Bucuresti, Editura Humanitas, 2013
ANAMARIA SMIGELSCHI, *Mai de ieri, mai de departe...: amintiri de călătorie*, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015

Anamaria Smigelschi şi amintirile sale, de aproape, de departe...

Anamaria Smigelschi este unul din artiştii cu mare „putere de acoperire" în grafica românească de după 1960, atât în ceea ce privește genurile de expresie ale universului semnului grafic – tehnici – cât și prin calitatea operei. Grafică de șevalet, gravură, ilustrație de carte, afiş (premiu la Varşovia, în 1966), design grafic, iată, fațete ale creației sale în zona culturii vizuale. O altă dimensiune importantă a operei este textul literar: acesta s-a însoțit de mai multe ori cu imaginea grafică și astfel s-au născut nouă cărți de autor pentru copii, semnate de Anamaria Smigelschi – aventurile celor două păpuși surori Dora Minodora și Luna Betiluna au bucurat și bucură copilării, de vreo patru decenii încoace. Cu doi ani în urmă, povestitoarea în linii, culori și litere s-a lansat cu succes ca autor de proză – să-i spunem – de rememorare.

Anamaria Smigelschi a publicat două volume de amintiri, în 2013 și 2015, în care sunt adunate episoade biografice, „portrete" ale unor membri ai familiei, ale unor prieteni, personaje de pe traseul existenței, momente ale vieții noastre artistice (de după 1960, mai ales), momente ale istoriei sociale și politice românești de la Al Doilea Război Mondial către prezent, impresii de călătorie ale omului și artistului.

Volumele se „țes" din mici narațiuni/descrieri/comentarii concentrate, pe care autoarea le numește *proze-lițe*, secvențe particularizate de o remarcabilă putere de evocare și inspirat scrise. Probabil că această tehnică literară are legătură cu gustul pentru detaliu al artistei și notabilul ei spirit de observație. Sursa rețelei de istorisiri distribuite în cele două cărți este formidabila memorie a Anamariei Smigelschi, memorie activă pe plan cerebral, afectiv, senzorial. „ *Și nu voi ca să mă laud, nici că voi să te-nspăimânt…*, dar eu țin minte tot! Am amintiri clare de pe la doi ani".

La începutul lucrării publicate în 2013, ni se atrage atenția că textele care o compun nu sunt mecanic integrabile genului *memorii*, deși tot ce ni se oferă spre lectură se află sub semnul adevărului. „Nu pot și nici nu vreau să fac mărturisiri complete, nu e o autobiografie, nu e un volum de memorii, sunt niște picături colorate, vesele, nostalgice sau triste, niște *proze-lițe*. Sunt poveștile mele". Iar în textul argument (*Mai de ieri, mai de departe…*) al celei de a doua cărți citim: „Dar, mai ales, mă pot lăuda că din fiecare expediție am rămas cu ceva unic, numai al meu, o întâmplare, o întâlnire, o străfulgerare, ceva ce numai mie mi se poate întâmpla (după convingerea unora și altora), peste tot ce se vede în mod obișnuit: muzee, priveliști, monumente, restaurante…" (p. 6–7).

Familia, ca un tot a autoarei, punând la socoteală întreg buchetul generațiilor, aria geo-culturală pe care se întinde (doi centri esențiali fiind Bucureşti și Torino), reprezintă în sine un personaj fascinant al prozelor, unul care însumează mai multe nume importante în arta românească: Anamaria Smigelschi, Ioana Șetran, Ion Alin Gheorghiu, Vladimir Șetran, Octavian Smigelschi. Sunt reprezentate în această concentrare de valori, inclusiv științifice, ale familiei, și arhitectura, ingineria proceselor de transfer, designul... Exemplară este și solidaritatea, bunăvoința care hrănește spiritul acestei familii. Portretul de grup, rezultat din juxtapunerea mai multor „schițe" individuale, din povestiri cu unul sau mai mulți eroi, cucerește. Iar faptele de viață, puse împreună, se constituie în ecoul unor mici și mari adevăruri ale lumii noastre oglindindu-se în mai multe decenii de istorie cultural-artistică și socială. Anamaria Smigelschi se dovedește un observator și interpret remarcabil al perioadelor pe care le parcurge, al locurilor unde viețuiește sau pe care le traversează, este un om cu priză la ceilalți oameni și care dăruiește, ajută, e sensibilă și îndemânatică, construiește în sens larg pentru ea și pentru alții, are rezerve masive de umor, ironizează când simte că e cazul, își pune generos în mişcare simțul ludic, comunicarea sa e un izvor de energie... Toate aceste trăsături, ca tușe ale unui autoportret indirect, se regăsesc în nenumărate episoade din paginile celor două cărți.

Despre călătoriile pe care le-a făcut pe câteva continente, unele împreună cu cel care i-a fost soț și a cărui artă o prețuiește atât de mult, Alin Gheorghiu, scrie păstrând și ceva din tonul ghidului documentat,

miezul de informație obiectivă, prețioasă cultural fiind treptat învelit în detalii de atmosferă, peisaj, mici întâmplări, studii portretistice ale unor colegi de călătorie sau ale oamenilor locului. Harul de povestitor dă substanță fiecărui episod; curiozitatea, deschiderea de orizont și disponibilitatea pentru dialog ale Anamariei Smigelschi se dovedesc benefice mai la fiecare pas, din Europa până în Extremul Orient, din Africa de Nord până în America Latină sau India. Intensitatea impresiilor atinge cote înalte în mai mule locuri, printre care Florența și alte spații italiene, Parisul, Creta, Egiptul faraonilor, Lisabona... Sunt evocate în acest volum și drumuri prin țară, inclusiv o serie de practici ale studenților de la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" (la sfârșitul anilor '50 – începutul deceniului următor) la Tulcea, Reșița, Sibiu; asemenea relatări sunt prețioase pentru cei interesați de arta românească și mecanismele formative din acea epocă, destul de rar și puțin sistematic aduse în atenție după 1989.

Prezentat generos în *Gustul, mirosul și amintirea*, unul din capitolele importante pentru biografia artistică a Anamariei Smigelschi și pentru lumea artistică bucureșteană a anilor '70–'90 a fost existența Atelierului de gravură din strada Speranței nr. 15 (vezi *Podul speranței*, p. 191–201). Acest spațiu de lucru și întâlnire al artiștilor, de expunere – galeria Podul – și interfață cu lumea culturală în sens larg (la vernisaje), a fost o oază a creației și prieteniei și în vremuri de restriște ideologică, și, un timp, după Decembrie 1989, până ce clădirea a fost pierdută printr-o tulbure retrocedare și devastată... Evocarea Atelierului de gravură îi oferă autoarei prilejul să-și portretizeze concentrat colegi din mai multe generații, să ne împărtășească câte ceva și despre propriile modalități de lucru, să insiste asupra atmosferei benefice din acel loc, unde se elabora în mai multe tehnici ale gravurii (ni se oferă prețioase detalii și în acest sens), se experimenta. Pe acest teritoriu al „fabricării" imaginii s-au întâlnit nu doar graficieni, ci și artiști veniți dinspre alte specializări într-o perioadă în care se vorbea tot mai insistent despre „degrănițuirea" domeniilor artelor plastice... Port la rândul meu în inimă Atelierul de gravură din strada Speranței nr. 15 pentru că a fost primul spațiu de creație artistică de care m-am apropiat după facultate pentru a-l studia, pentru că am fost primit cu prietenie de „locuitorii" lui, adoptat, inițiat în tainele gravurii în metal și litografiei. L-am frecventat câțiva ani, am scris despre unii din membrii săi, aici am cunoscut mai multe ateliere într-unul singur.

Același volum are ca ultimă secțiune un grupaj de fotografii care fixează, în completarea textului, chipuri, locuri și „scene de gen", grupaj căruia i se adaugă un pliant cu reproduceri după lucrări ale artistei inspirate de lumea plajei și a mării, mediu ilustrat și de martori fotografici. Cele două cărți semnate de Anamaria Smigelschi se citesc, în opinia mea, cu mare plăcere, îți induc o stare bună. În paginile lor aflăm și lumini și umbre, însă triumfă bucuria de a trăi intens, de a prețui frumusețile din jur, fie că e vorba de natură (autoarea iubește mult marea), de semeni ori de faptele lor.

Adrian Guță

Dalmatia and Mediterranean: Portable Archeology and the poetics of influence, ed. by Alina Payne, Brill, Leiden/Boston, 2014, XXI + 469

Volumul de față, primul apărut în cadrul seriei *Mediterranean Art Histories*, inițiată de Editura Brill, este rezultatul material a două seminarii susținute de Alina Payne, profesor „Alexander P. Misheff" de Istoria Artei și Arhitecturii la Universitatea Harvard, în Croația și în Italia, în anul 2009, pe tema „portabilității" artei și arhitecturii în spațiul mediteraneean în epocile medievală târzie și modernă timpurie.

Pe lângă cele 13 articole redactate în limba engleză și distribuite în patru capitole: „Mobility and history", *The Mediterranean imagination*, *Things that move: textiles* și *Portability and networks*, lucrarea este completată cu o listă de referințe academice ale autorilor, o listă detaliată a ilustrațiilor și cu un index bogat.

În introducere, editorul trasează contururile conceptelor în jurul cărora orbitează temele abordate în carte, dintre care poate cel mai intrigant este cel de „portabilitate". Spre deosebire de „mobilitate" care se referă la capacitatea de a (se) mișca, „portabilitatea" este definită drept „capacitatea de a fi ridicat și purtat". Astfel, printre obiectele „portabile" sunt incluse obiecte mici precum textile, piese de mobilier, pietre prețioase, desene, cofrete de fildeș, dar și, în mod paradoxal, arhitectura, una din cele mai „înrădăcinate" forme de artă, „portabilitatea" acesteia fiind susținută prin exemplul dislocării Altarului din Pergamon la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Suzanne Marchand prezintă modul în care identitatea culturală a Dalmației oscilează, în viziunile contrastante a doi istorici de artă austrieci, Rudolf Eitelberg von Edelberg și Josef Strzygowski, între o apartenență istorică europeană și, respectiv, una orientală. De aceeași problemă a receptivității istorice a teritoriului dalmatin se ocupă și Cemal Kafadar, în studiul său despre perspectiva orientală în secolul

al XVII-lea, așa cum se întrevede din relatările călătorului otoman Evliya Çelebi, dar și Erika Naginski, în cercetarea impactului estetic pe care interpretările arhitectului scoțian Robert Adam, focalizate pe ruinele palatului lui Dioclețian de la Split, le-au avut în dezvoltarea neoclasicismului britanic.

În deschiderea părții a doua, Marzia Faietti analizează operele lui Andrea Mantegna conținând reprezentări ale Constantinopolului și pune în balanță dimensiunea imaginară a acestora cu sursele literare, în special cu descrierile lui Ciriaco d'Ancona, pentru a merge la izvoarele unui artist despre care se spune că nu a depășit granițele lacului Garda. La rândul ei, privind spre Andrea Palladio, Alina Payne conturează ideea orașului ideal renascentist, definit prin excelență de culoarea albă a marmurei, sau, în acest caz, de fascinația mediteraneeană pentru strălucirea pietrei de Istria. În cadrul aceleiași teme, David Young Kim abordează o chestiune istoriografică, referindu-se la viziunea negativă pe care, în secolul al XVI-lea, nume precum Alberti, Vasari sau Lodovico Dolce o aveau asupra mobilității artiștilor și „portabilității" artei, aceștia acuzând peregrinii de dizolvarea distincțiilor între locuri și implicit a memoriei locative.

În categoria textilelor, Ioli Kalavrezou aduce în discuție prezența unui *peplos* bizantin la Genova, un dar prețios din partea împăratului Mihail al VIII-lea Paleologul, devenit agentul unei întâlniri interculturale, iar Avinonam Shalem, așa zisa casulă a lui Thomas Becket, al cărei destin arhitectural complex, mai întâi ca pavilion otoman, și ulterior ca obiect al ritualului creștin, a incorporat iconografii și identități diverse. Un alt aspect al acestui subiect, cel al rețelei de producție și distribuție, este lămurit de Joško Balamarić pentru industria din Ragusa în secolul al XV-lea, cea care furniza materiale textile „panni ragusei" întregii Mediterane, dar și Balcanilor.

Structurile acestei rețele a „portabilității" sunt aprofundate în ultima parte a volumului. Gülru Necipoğlu, explorează traficul de fragmente antice (*spolia*), animat în spațiul Otoman mai ales de pașale, și modul în care acesta a contribuit la conturarea unui imaginar geopolitic al sultanilor în secolul al XVI-lea. Goran Nikšić continuă studiul despre proveniența și circulația materialelor de construcție, oprindu-se asupra modelelor arhitecturale ale catedralelor din Korčula și Šibenik, iar Doris Behrens-Abouseif asupra reminiscențelor antice egiptene, bizantine și copte incorporate în monumentele islamice medievale. În final, Jasenka Gudelj se întreabă ce știm astăzi despre circumstanțele și semnificația refolosirii modelului arhitectural al arcului triumfal roman din Pula (Croația) în realizarea ansamblului porții triumfale de intrare a Castel Nuovo-ului napoletan și cum s-au întrețesut relațiile personale care au făcut posibil acest transfer cultural în secolul al XV-lea.

Lucrarea a prins contur în jurul concepției Braudeliene asupra spațiului mediteraneean, accentul fiind pus pe economia artei mobile și a artiștilor. Dalmația se dovedește a fi fost un centru de gravitate al regiunii, nu numai pentru schimburile comerciale, ci și pentru mobilitatea formelor artistice, contribuind în același timp și la conturarea unei alte identități din teritoriu, mult mai puțin cercetată, cea adriatică.

„Portabilitatea arhitecturii" se arată a fi un fenomen ce nu trebuie înțeles întotdeauna *ad litteram*, ci și într-un sens metaforic, el manifestându-se deopotrivă în chipul relatărilor verbale sau scrise, ca și în cel al reprezentărilor vizuale. Astfel, nu numai arhitectura poate călători, ci chiar întregi teritorii, după cum demonstrează autorii. Legăturile și mecanismele care alcătuiesc „geografia mișcării", devin în același timp catalizatori ai transmisiei culturale sau, altfel spus, agenți ai „influențelor" (un concept de altfel destul de controversat).

Dată fiind tematica complexă și arealul geografic în discuție, volumul este un eveniment fericit pentru specialiștii și studenții în istorie culturală, istoria artei și arhitecturii din spațiul sud-est european, iar apariția sa nu ar trebui trecută cu vederea nici de către lumea științifică românească. Argumentele în acest sens sunt numeroase și ele pot fi sesizate o dată cu parcurgerea lucrării; ne limităm așadar în a menționa legăturile demonstrate ale arhitecturii brâncovenești cu ansamblurile din provincia venetă[1], dar și prezența, în același context istoric, a meșterilor pietrari de pe coasta dalmată, o problemă, după părerea noastră, încă insuficient cercetată.

Iuliana Damian

PAUL REZEANU, *Brâncuși. Ultimul Dac. Trei capitole din viață*, autograf MJM, Craiova, 2015, 243 p. + il. alb/negru

Sub semnul dacomaniei revenite la modă, Paul Rezeanu își intitutulează noua carte reiterând caracterizarea lui Brâncuși ca „Ultimul dac ajuns până la noi", făcută de eleva sculptorului, Militza Petrașcu.

[1] Tereza Sinigalia, *L'architecture de époque «brancovane» réceptacle des influences de la Vénétie*, în *Italie e Romania. Due popoli e due storie a confronto (secc. XIV–XVIII)*, a cura di Sante Graciotti, Firenze, Leo S. Olschki, 1998, p. 205–225.

Demersul este o schiță biografică construită din date cât mai amănunțite, eludând considerațiile de natură critică sau tentația de a surprinde detaliile biografice, posibil, răsfrânte în operă. Intenția evidentă a scrierii a fost să răspundă la întrebările *unde*, *când* și *ce* a făcut Brâncuși, și mai puțin la *cine* a fost Brâncuși.

Parcursul biografic, așa cum îl anunță și titlul, este unul tripartit: cuprinde tinerețea sculptorului petrecută pe pământ românesc, până la sosirea acestuia la Paris, în 1904, și perioada următoare celui de-al doilea război mondial, așadar ultimii zece ani din viața lui Brâncuși. Între aceste două extremități, este inserat capitolul care constituie un nou subiect de interes și largă circulație, anume prezența feminină în viața lui Brâncuși, ridicat cumva la grad simbolic, de „clue" al biografiei și operei acestuia.

Paul Rezeanu reia teme și pasaje din cărțile sale anterioare despre Brâncuși, într-un volum mai sintetic și cizelat. La structura cronologică stabilită infailibil de Barbu Brezianu în catalogul său, *Brâncuși în România*, autorul adaugă orice eveniment care a putut fi recuperat din vechi scrieri sau aflat mai recent, cu ocazia publicării documentelor arhivei Brâncuși de la Paris, *Dațiunea* și *Brâncuși, inedit*[1]. Cu o dezarmantă încredere în istorie care va cerne, în timp, adevărul de ficțiune, autorul a adunat tot felul de date, sincer convins că orice informație referitoare la Brâncuși, pe care intuiția i-o înfățișează a fi corectă, este binevenită.

Primul capitol, *Brâncuși la Hobița-Peștișani, Târgu-Jiu, Craiova și București* înfățișează un tablou mai larg al zonei natale a sculptorului, în date istorico-geografice și culturale. Demnă de atenție este concluzia că perioada vârstei cuprinse între 13 și 17 ani, între anii 1889 și 1893, când Brâncuși s-a aflat la Craiova și la Slatina, a fost momentul în care el "s-a orășenizat" (p. 11). Argumentul împotriva „țărăniei" artistului este întărit prin descrierea Craiovei la sfârșitul secolului al XIX-lea, înregistrând un boom economic și edilitar, nivel cultural atestat prin fotografii de arhivă ale celor mai impunătoare clădiri ale orașului. Ca specialist al artelor în zona Olteniei, Rezeanu completează avizat contextul formării artistului, mai cu seamă în cadrul Școlii de Meserii. Faptul că aici activau profesori austrieci și acela al locației ambasadei Austriei, chiar pe aceeași stradă pe care se afla școala, descoperiri care-i aparțin în întregime autorului, informații corelate cu ambianța germană a sculpturii de la școala de Belle-Arte din București, reprezentată de profesorul Vladimir Hegel și de familia Storck, împreună cu mărturia lui P. Pandrea, l-au condus pe istoric la teoria că Brâncuși cunoștea limba germană, pe care o reia și în acest volum. Informația este importantă în sine, însă faptul că Brâncuși cunoștea limba lui Goethe nu ne este de mare folos, atâta timp cât nu s-au păstrat dovezi care să confirme dacă el citea sau scria în acestă limbă.

Recapitularea inventarului de opere și documente referioate la artist aflate la Muzeul de Artă din Craiova, ca și încercarea de clarificare a istoricului celei mai vechi și importante colecții Brâncuși din România, cea a lui Victor N. T. Popp (p. 91), poveste rămasă încă lacunară, sunt revizuiri binevenite. Legenda „trocului" între Brâncușii numismatului Popp și două enigmatice tezaure dacice, aparținând acad. C. S. Nicolaescu-Plopșor, strămutate apoi de fiul acestuia pe pământ englez (p. 100) este prezentă și în volumul de față, în ciuda amendării acestei istorii orale, al cărei unic martor a fost P. Rezeanu, de către Cătălin Davidescu[2].

Capitolul de mijloc, *Femeile din viața lui Brâncuși* cuprinde o înșiruire a tuturor persoanelor de sex feminin din viața sculptorului, începând cu mama sa, și terminând cu asistentele medicale care l-au acoperit cu cearșaful alb pe patul de moarte. Enumerarea ține cont de factorul cronologic și de împărțirea în două largi categorii, cea a rudelor și restul (prietene, cunoștințe, cliente, muze, iubite), autorul păstrând o detașare sobră conformă cu delicatețea subiectului. Capitolul are un rost de semnalare, fiind mai mult o lectură inspirațională.

Cel de-al treilea capitol, *Ultimii ani de viață*, înregistrează anii de senectute ai sculptorului, cu tot ce au reprezentat din punctul de vedere al moștenirii pe care acesta voia s-o lase umanității: participările la numeroase expoziții internaționale, problemele create de amenințarea demolării atelierului și tratativele cu autoritățile franceze, revolta împotriva „vânduților de la București", hotărârea destinului atelierului-muzeu, conviețuirea în micro-colonia de români din apropierea sa: viitorii legatari testamentari, soții Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati, sculptorul Constantin Antonovici, doctorul Paul Atanasiu.

Acuratețea sporită a stilului binecunoscut al autorului, în care acumularea de date și amănunte precise se împletește cu vivacitatea narativă, sunt calități care salvează lectura de fastidios și de sentimentul

[1] *La Dation Brancusi. Dessin et archives*, Centre Pompidou, Paris, 2003; Doina Lemny, Cristian Robert Velescu, *Brâncuşi inedit. Însemnări şi corespondență românească*, Bucureşti, 2004.

[2] *Brâncuşi sau despre diversiunea ştiinţifică*, în *România literară*, nr. 12, 2001, v. şi Cătălin Davidescu, *Artitudini, studii...*, Craiova, 2014, p. 41–44.

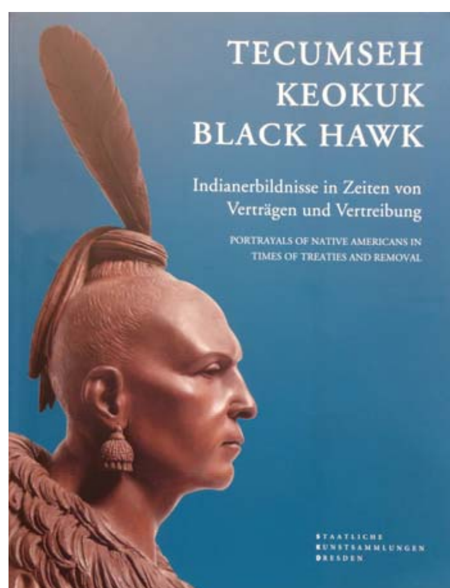
zădărniciei. Un alt capitol de viață, pe lângă cele schițate, care ar merita recitit cu luciditate, rămâne episodul prietenei lui Brâncuși cu trei dintre bravii conaționali care au scris biografii timpurii ale sculptorului, V. G. Paleolog, Peter Neagoe și Petre Pandrea, chiar dacă aceștia mai mult „au brodat povești”, după cum îndreptățit consideră istoricul.

Virginia Barbu

Portretul în secolul al XIX-lea românesc, expoziție şi catalog, Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române, Bucureşti, mai 2015. 198 p. + ilustrații; coordonator: Cătălina Macovei; consultant ştiințific: Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția a reunit lucrări din colecția Cabinetului de Stampe al Academiei Române, de la pictură în ulei, gravură, desen până la fotografii alb-negru, în sepia sau pictate, miniaturi, dagherotipuri oferind ocazia de a compara diverse tehnici şi maniere de reprezentare. Puse laolaltă, aceste piese crează o imagine de ansamblu nu numai în ceea ce priveşte canoanele reprezentării ori evoluția tenhicilor portretistice, ci şi a mutațiilor din interiorul societății româneşti ce pot fi citite prin intermediul costumului. Catalogul, ce oferă un foarte bogat material ilustrativ, în parte inedit, se deschide cu un succint discurs pe marginea fenomenului de amplificare a ariei portretistice şi a progreselor fotografiei în secolul al XIX-lea, datorat lui Adrian-Silvan Ionescu. Cunoscut publicului ca specialist în două câmpuri de cercetare prezente aici – fotografia şi costumul – A.-S. Ionescu a contribuit la configurarea zonelor expoziționale. Lista lucrărilor şi o mică secțiune biografică referitoare la numele artiştilor selectați încheie volumul.

Corina Teacă



EDENHEISER IRIS; NIELSEN ASTRID (editori), *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal*, Arnoldsche Art Publishers, Dresden, 2013, 216 p. + il

Germanii continuă a fi fascinați de mirajul Vestului American, de fabuloasele aventuri ce le pot oferi ținuturile îndepărtate dintre Mississippi și Munții Stâncoși sau dintre Rio Grande și Marile Lacuri, în preeriile, deșerturile, pădurile, fluviile și stâncile Lumii Noi. În pofida faptului că romanele lui Karl May aparțin finelui de secol al XIX-lea și începutului următorului, ele tot mai atrag cititori – și cercetători – încă în această a doua decadă a mileniului al doilea, chiar dacă entuziasmul nu mai este la fel cu acela din vremea contemporaneității autorului. Și este tristă să aflăm că, exact în primăvara acestui an 2015, frumosul Karl-May Museum din Radebeul a fost închis iar patrimonial a fost vândut la licitație…Totuși, expozițiile, filmele, spectacolele și cărțile cu tematică din Vest, centrate pe cultura și civilizația indienilor, se bucură de mare success în ținuturile de limbă germană.

Volumul pe care îl prezentăm a fost menit a însoți o expoziție cu titlul: *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung*, organizată la Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen im Albertinum Dresden, în intervalul 1 octombrie 2013 – 2 martie 2014. Aproape în același timp, la Berlin, la Martin-Gropius-Bau fusese deschisă o expoziție dedicată triburilor din ținuturile nord-estice ale Americii de Nord, ce se autointitulau Oamenii Casei Lungi sau Ho-De-No-Saw-Nee, *Auf den Spuren der Irokesen*[1]. Și pentru aceea ca și pentru cea de la Dresda fuseseră adunate exponate atât din

[1] Sylvia S. Kasprycki, Jutta Frings (coordonatori), *Auf den Spuren der Irokesen*, catalog de expoziție Kunst- und Ausstellungenshalle der Bundesrepublik Duetschland, Bonn, 22. März bis 4. August 2013 și Martin-Gropius-Bau, Berlin, 18. Oktober 2013 bis 6.Januar 2014, NICOLAI, Der Hauptstadtverlag, Berlin, 2013.

muzeele germane cât și din străinătate. Acesta nu era un lucru nou căci, cu 7 ani în urmă, la Schrin Kunsthalle din Frankfurt fusese organizată o mare expoziție cu piese aduse atât din Europa, cât și de la muzeele americane spre a ilustra cât mai bine subiectul ales, precum și substanțialul catalog ce a fost pregătit cu acel prilej: *I Like America. Fictions of the Wild West*[2]. Imaginea aleasă pentru a însoți precuvântarea acelui catalog face legătura, de minune, cu volumul de față: este vorba despre bustul în marmură al lui Keokuk, însemnata căpetenie a indienilor Sauk și Fox, cioplit de Ferdinand Pettrich prin anul 1856.

Manifestarea din Dresda a fost dedicată reconsiderării operei unui sculptor german, Ferdinand Pettrich (1798–1872), născut în acel oraș, dar peregrin prin lume în căutarea unei piețe potrivite pentru talentul și arta sa statuară. El însuși fiu de sculptor, fusese trimis de tatăl său la Roma, în 1819, spre a-i fi elev marelui maestru al eboșoarului și dălții, Bertel Thorvaldsen. Pentru că avea o familie greu de întreținut, iar concurența era mare în Italia, în 1835 a emigrat în Statele Unite ale Americii și, până în 1843, a lucrat la Philadelphia, Baltimore și Washington D.C., fără a-și putea găsi norocul și bunăstarea dorită, deși a realizat câteva portrete și monumente de importanți oameni politici. Adaptarea a fost grea, firea sa închisă, nesociabilă, excesiv de sobră, l-a făcut un indezirabil în comunitatea voioasă și boemă a artiștilor americani. S-a mutat la Rio de Janeiro, unde a devenit sculptorul de curte al împăratului Braziliei, Dom Pedro II. Acolo se pare că a dus-o destul de bine. Dar, în 1857, a revenit în Europa și, la Londra și-a expus lucrările realizate în răstimp de peste 20 de ani.

Perioada ce a petrecut-o în America a coincis cu mari tulburări entice și răscoale ale triburilor din zonele estice și sud-estice, Sauk și Fox, Seminol, sau cele Cinci Triburi Civilizate, care au fost strămutate din ținuturile natale pe Calea Lacrimilor, dincolo de Mississippi. Artistul fusese atras de fizionomiile amerindienilor și realizase o suită de busturi și de compoziții cu trufașii războinici din preerii și din păduri. În timpul șederii în orașele de pe Coasta de Est, în special, în capitala federală, asistase la sosirea diversor delegații indiene venite să-l viziteze pe Marele Tată Alb în vederea semnării tratatelor de pace. Atunci putuse schița fizionomiile sculpturale ale căpeteniilor pe care mai apoi le-a modelat în lut și le-a turnat în ghips, unele fiind chiar finisate în marmură. Astfel a închegat un „Muzeul Indian” în care a adunat atât chipuri anonime, cât și portrete ale comandanților unor răscoale recente, precum Black Hawk și Tecumseh, sau al unor pacifiști, precum Keokuk.

În aceași perioadă, George Catlin își câștigase celebritatea cu Galeria sa indiană pe care o itinerase în mai multe orașe estice, unde o putuse vizita și Pettrich și, poate adoptase idea de a face una similară, dar tridimensională. Față de Catlin care își strânsese documentația pe teren, în lungi și periculoase călătorii prin Preeriile Nordice (vezi SCIA serie nouă, tomul 4/2014, p. 219–223), Pettrich nu putuse face studii temeinice după modelele cu pielea roșie, așa că trăsăturile sculpturilor sale sunt idealizate, iar pozele personajelor sunt tributare stilului clasic, deprins în atelierul maestrului Thorvaldsen. Marea sculptură *Moartea lui Tecumseh*, modelată între 1837 și 1846 spre a fi cioplită în marmură peste încă 10 ani, conținea elemente din sculpturile Antichității, precum *Gal murind*. Această impresionantă compoziție cu marea căpetenie a indienilor Shawnee care, în intervalul 1811–1813, încercase să constituie o confederație a triburilor din ținuturile estice pentru a-i alunga pe albi și dusese un aprig război în care și-a pierdut viața, s-a aflat o lungă perioadă de timp expusă în Capitoliu, de unde, în 1916, a fost transferată la Smithsonian, unde este și acuma, la mare cinste, la American Art Museum din Washington.

În 1858, artistul a donat „Muzeul Indian” la Vatican, Papei Pius al IX-lea, care a primit cu recunoștință darul. Busturile din ghips patinat și schițele (bozzetti) cu indieni figură întreagă au fost scoase, pentru prima dată din colecțiile Muzeului Lateran, în 2013, spre a fi expuse la Dresda. Această suită de portrete, cu modelaj foarte fin și impecabilă patină, dau măsura talentului și măiestriei lui Ferdinand Pettrich.

Catalogul cu mai multe eseuri bilingve (germană-engleză), datorate unor specialiști în domeniul istoriei, etnografiei și artei amerindiene este foarte bine ilustrat, alb-negru și color, și beneficiază de fișe ample ce dau detalii importante despre lucrări, modele și autor.

Volumul: *Tecumseh, Keokuk, Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/ Portrayals of Native Americans in Times of Treaties and Removal*, este o prețioasă restituire a biografiei și operei uitate a unui sârguincios plastician german ce și-a ales drept subiect tipurile mândre și sculpturale ale amerindienilor considerați, pe atunci, o rasă pe cale de dispariție, demnă de imortalizat pentru viitorime.

Adrian-Silvan Ionescu

[2] Pamela Kort, Max Hollein (editori), *I Like America. Fictions of the Wild West*, Prestel Verlag, Munich – Berlin – London – New York, 2006.

DAN PĂCURARIU, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze,* Bucureşti, Editura Academiei Române, 2015, 221 pagini, fără ilustrații

Lucrarea face parte dintr-o serie de studii asupra istoriei arhitecturii europene semnate de Dan Păcurariu începând cu anul 1987, în care „*arcul stilistic* este măsura prin care sunt studiate epocile artistice". Obiectul cercetării de față este evoluția *arcului stilistic renascentist al arhitecturii*, având drept punct de plecare Toscana celui de-al doilea sfert al secolului al XV-lea, care, potrivit autorului, evoluează din *arcului stilistic medieval* și supraviețuiește până la sfârșitul Barocului.

În *Introducere*, este prezentată și argumentată propria viziune asupra istoriei arhitecturii, susținută prin termeni inediți. Pentru Dan Păcurariu, Renaşterea nu este o perioadă istorică în sine, care succede și se opune Evului Mediu, ci un produs al societății feudale ajunsă la o anumită dezvoltare a structurilor capitalismului. „Dacă naşterea *arcului stilistic al Antichității clasice*, cea a *arcului stilistic medieval* și cea a *arcului difuz al stilurilor neo* au avut factori determinanți obiectivi, adică naşterea unor popoare, crearea bazelor și a liniilor de evoluție, ale civilizației culturii artei și religiilor acestora în primul caz, schimbările structurale, nu același lucru se poate spune în cazul apariției *arcului stilistic renascentist*". [...] „Renaşterea, cu toată uriașa sa importanță culturală și artistică și cu toată influența pe care a avut-o în progresul societății europene, cu toate că a produs schimbări formale substanțiale la nivelul formelor artistice, nu poate marca sfârșitul evului de mijloc, deoarece nu a restructurat din temelii bazele economice și sociale ale societății". Mai mult decât atât, Renașterea este considerată drept apanajul exclusiv al elitei cultural artistice și intelectuale, și nu „un fenomen general de masă", teză care contravine realității și abordării consacrate în istografia de artă.

În primul capitol, intitulat: *Arcul stilistic renascentist*, se arată că termenul de Renaştere, consacrat de Jules Michelet în 1855 și preluat de Jakob Burckhardt în 1860, nu poate fi utilizat în cazul epocilor care nu au legătură cu cultura clasică, întrucât ar fi lipsit de conținut.

Renașterea a adaptat sistemul morfologic antic la exigențele funcționale și estetice ale tradiției artistice a fiecărei țări europene, începând cu Toscana, unde construcțiile romane au funcționat ca modele de arhitectură pentru artiștii italieni, care le preiau formule stilistice și constructive. Autorul respinge ideea *Proto-Renașterii*, decelând în Italia: a) *Renașterea incipientă* (c 1420–1490); b) *Renașterea la apogeu* (1494–1527); c) *Renașterea târzie*, respectiv *Manierismul* sau arta Contrareformei (1527 – deceniile șapte-opt ale secolului al XVI-lea), moment în care Renașterea se răspândește în întreaga Europă Occidentală, devenind principalul mod de expresie în artele vizuale.

În Franța, primele elemente ale stilului au fost importate în primii ani ai secolului al XVI-lea din Renașterea italiană matură, în timp ce în celelalte zone ale Europei Occidentale, „forme care provin […] din preluări de forme din arta Manierismului italian" apar două-trei decenii mai târziu. Singura excepție invocată este cazul lui Dürer care, prin călătoria sa în Italia a luat contact cu Renașterea matură. Nu este amintită, nici în treacăt, prezența artiștilor italieni la curțile regale central-est europene chiar înaintea acestui moment, care aduc Renașterea direct din Peninsulă, pentru ca stilul adaptat specificului local să se instaleze în mod organic, într-adevăr în cursul secolului al XVI-lea, prelungindu-se până la finele veacului următor.

Barocul reprezintă, în abordarea autorului, „o subdiviziune a Renașterii", stilul neprezentând o evoluție unitară întrucât „s-a desfășurat pe durata a aproape două secole și pe întinderea a două continente". În a doua parte a secolului al XVIII-lea sau chiar în veacul ulterior, epuizarea resurselor interne de expresivitate ale *arcului stilistic renascentist* are drept consecință apariția a ceea ce autorul numește *arcul difuz al stilurilor neo*, caracterizat de folosirea și dezvoltarea mai multor sisteme morfologice, cum ar fi Neoclasicismul, Neogoticul, Neoromanicul ș.a.

După anul 1650, arta franceză va lua locul celei italiene ca model și factor de influență în Europa. În secolul al XVII-lea, sunt distinse mai multe orientări artistice simultane. Cea dintâi continuă „direcția bogată, decorativă și scenografică a Manierismului", în cadrul căreia un loc important este deținut de arhitectura ecleziastică de tip iezuit. A doua direcție urmează tradiția locală a Renașterii din zonele transalpine, manifestându-se cu precădere în afara Italiei, iar a treia e pronunțat clasicizantă. În secolul al XVIII-lea, este continuată linia „Barocului bogat și monumental din secolul precedent", paralel apariției stilul *Rococo*, în Franța și Germania, și a unei variante intermediare în arhitectura Austriei. Dacă în Nordul Germaniei și în Țările Scandinave predomină dimensiunea clasică a Barocului, în zonele sudice ale Europei și în America Latină o largă răspândire avea să cunoască Barocul anarhic.

Renașterea în Franța este împărțită de autor în două epoci distincte, în funcție de elementele gotice păstrate sau nu în noile structuri compoziționale. Principalele opere ale fiecărei subdiviziuni, prezentate detaliat, sunt urmate de înșiruirea construcțiilor care constituie aceste grupuri, pe regiuni.

I) Arhitectura Renașterii cu elemente gotice a apărut în Franța în primii ani ai secolului al XVI-lea, fiind dezvoltată până spre sfârșitul veacului, în cazul arhitecturii laice și până la mijlocul secolului următor, în cazul celei religioase. Nostalgia față de arta gotică, „stilul național al Franței”, duce la realizarea unui model propriu de Renaștere, care include elemente morfologice gotice târzii provenind din arhitectură defensivă, care deși nu mai au nici un rol concret, sunt reiterate în virtutea asocierii imaginii reședinței nobiliare cu arhitectura militară. Construcțiile păstrează elemente structurale – bolți pe ogive și arce în variantă flamboyantă, care sunt juxtapuse celor renascentiste, italienizante. Cea dintâi construcție franceză care prezintă elemente ale Renașterii este castelul de la Gaillon (Eure), ridicat în primul deceniu al secolului al XVI-lea de cardinalul Georges d’Amboise (ruinat în timpul revoluției franceze), iar cel mai important exemplu de arhitectură urbană este casa așa-zisă a Dianei de Poitiers din Langres (Haute-Marne, pe la 1550). Ilustrativ pentru progresele artei făcute de arta Renașterii în Franța este castelul de la Villiers-Cotterêts (Aisne), edificat pentru Francisc I în 1533–1559, important prin faptul că este una dintre primele clădiri în care elementele morfologice de factură renascentistă prevalează în fața celor gotice, în timp ce castelul de la Écouen (Val d’Oise), construit pentru conetabilul Anne de Montmorency, începând cu 1539, este esențial pentru cristalizarea formelor Renașterii în Île-de-France. Castelul de la Anet (Eure-sur-Loire) ridicat pentru Diane de Poitiers în 1547–1552, operă fundamentală a celui mai mare arhitect al epocii, Philippe Delorme, cuprinde capela, care constituie una dintre rarele construcții religioase renascentiste din secolul al XVI-lea. Pavilionul de intrare principal al castelului, asemănător unui arc de triumf, era decorat inițial cu Nimfa lui Benvenuto Cellini, relief păstrat astăzi la Muzeul Luvru. Realizări remarcabile ale genului au fost realizate pe Valea Loarei la Azay-le-Rideau (1519–1527), Chenonceau, ridicat de regele Henric II pentru Diane de Poitiers, Blois – aripa Francisc I și Chambord, expresia cea mai înaltă a arhitecturii Renașterii franceze, început de același monarh în 1538–1539, cu intervenții ulterioare la incinta donjonului, în timpul lui Henric al II-lea.

II) Arhitectura Renașterii lipsită de elemente gotice, debutează cu ridicarea castelului regal de la Fontainebleau. Construcția italienizantă, considerată drept prima realizare a Renașterii propriu-zise în Franța a fost edificată începând cu 1528 de Francisc I și continuată de succesorii săi Henric al II-lea, Carol al IX-lea, Henric al III-lea și Henric al IV-lea. De o importanță covârșitoare este și Palatul Luvru, construit de arhitectul Pierre Lescot pentru regele Francisc I, începând cu anul 1546, alte opere remarcabile ale momentului fiind ridicate tot la Paris: reședințele Carnavalet, Lamoignon și Scipion Sardini, alături de care este menționată Fântână Inocenților, realizată de arhitectul Pierre Lescaut, împreună cu sculptorul Jean Goujon. Inovațiile apărute spre finalul perioadei în partea de nord a Franței sunt palatele urbane situate între curte și grădina *à la française*, cât și fațadele cu un apareiaj mixt din piatră și cărămidă, după cum sunt la Fontainebleau părțile castelului ridicate în această perioadă.

Anii 1590–1615 sunt considerați în arhitectura franceză drept o epocă de tranziție spre Baroc, ale cărui etape succesive sunt reflectate diferit în arhitectura laică, față de cea religioas care urmează o cale specifică. Sunt menționate capodopere ale urbanismului și arhitecturii din epoca regelui stilul Ludovic al XIII-lea la Paris – Places des Vosges și Dauphine, respectiv Hôtel de Sully, Palatul și grădinile Louxembourg. Din timpul lui Ludovic al XIV-lea sunt menționate, reședințele Lambert, Amelor de Bisseuil, Hôtel de Lauzun, Piețele des Victoires, Vendôme și, nu în ultimul rând, Versailles – castelul principal cu parcul, Marele Trianon și les Grandes Écuries. Cele mai prestigioase exemple ale epocii lui Ludovic al XV-lea sunt Hôtels de Soubise, Strasburg-Rohan, Matignon, École Militaire, Place de la Concorde.

Cronologia propusă de Dan Păcurariu pentru stilurile analizate și respingerea existenței Renașterii italiene înainte de al doilea sfert al secolului al XV-lea sunt aspecte care sunt, în mare parte, de reținut. Nu același lucru se poate spune despre viziunea autorului asupra teoriei arhitecturii, aflată în antiteză cu realitatea artistică reflectată în istoriografia consacrată. „Potrivit algoritmului de dezvoltare a arcelor” stilurile arhitectonice sunt prezentate ca un continuum al societății feudale, în care Barocul ar fi o subdiviziune a Renașterii. Autorul consideră că, „opoziția dintre Evul Mediu și Renaștere, respectiv Renaștere și Baroc este falsă, abordarea lor și raportarea între ele fiind victimele unor erori de interpretare istorică și subiecte a unor analize false”. „Corect este a spune că *arcului stilistic medieval îi succede arcul stilistic renascentist*, societatea secolelor al XV-lea, al XVI-lea, al XVII-lea și, în parte, al XVIII-lea, găsindu-și forme noi de expresie în manifestările specifice cultural-artistice, cu deosebire în artele vizuale. Astfel, în mod mai mult deliberat, prezentarea Renașterii drept o nouă epocă istorică, urmând Evului Mediu și fiind o formă de negare sub toate formele a acestuia înseamnă, de fapt, amestecarea nepermisă a categoriilor istorice economico-sociale și politice cu cele cultural-artistice. Societatea medievală, feudală, este urmată de societatea modernă, capitalistă și nu de Renaștere”.

Dana Jenei

SORIN IFTIMI, *Vechile blazoane vorbesc. Obiecte armoriate din colecțiile ieșene*, Editura Palatul Culturii Iași, 2014, 199 p.

Apărută sub egida Complexului Muzeal Național „Moldova” din Iași, lucrarea eruditului cercetător Sorin Iftimi, ne propune o înțelegere aplicată a importanței heraldicii în înțelegerea unor fenomene culturale, artistice și sociale mai largi. Adeseori privită cu multă condescendență și superioritate de pseudo specialiști ai cercetării umaniste, heraldica se dovedește a fi nu doar o știință auxiliară a istoriei, ignar prezentată astfel în multe volume cu pretenții academice, ci un veritabil domeniu intelectual în care arta se împletește strâns cu istoria, atât din punct de vedere al suportului propriu-zis, cât și din acela al semnificațiilor.

Lucrarea are ca punct de plecare o expoziție organizată de câțiva muzeografi ieșeni, Sorin Iftimi, Aurica Ichim și Lucian Calancea, sub un titlu omonim, desfășurată între lunile iulie și august ale anului 2014, în cadrul Complexului Muzeal Național „Moldova”, și cuprinde materialele propuse cu acel prilej, la care se adaugă alte zece studii care dezvoltă subiecte aflate într-o strânsă legătură cu tema generală a volumului.

Corpul principal al expunerii de față este alcătuit atât din textul analizelor puse în pagină, cât și din imaginile alese ca suport iconografic, într-un întreg care ilustrează și susține inspirat demonstrația urmărită. Avem astfel un exemplu reușit al modului în care sursele iconografice devin izvoare de prim ordin al cercetării istorice, pe de o parte, iar pe de alta a importanței surselor narative în studiul istoriei artei. Drept urmare, credem că, dincolo de analizele punctuale, volumul are și o importanță metodologică, deoarece ne vorbește despre succesul întrepătrunderii document-imagine, imagine-document.

Planșele iconografice sunt splendid realizate, în condiții grafice de excepție, ceea ce permite urmărirea cu acuratețe a detaliilor și ușurează contextualizarea pieselor respective. Obiectele armoriate avute în vedere provin din fondurile unor instituții publice, precum Arhivele Naționale, filiala Iași, Muzeul de Istorie a Moldovei, Muzeul Unirii, Muzeul „Mihail Kogălniceanu”, Muzeul de Istorie Naturală din Iași, Muzeul Universității „Alexandru Ioan Cuza” și din colecția particulară a medicului Hortensiu Aldea, cunoscut și activ colecționar, generos prin însăși pasiunea sa.

Toate cele zece studii complementare prezentării „Tezaurului heraldic din muzeele ieșene” reprezintă în ansamblul lor și fiecare în parte, contribuții inedite și prețioase asupra unor interpretări care vor deschide, suntem convinși, noi ateliere de cercetare.

Am remarca, pe baza unui criteriu strict subiectiv care ne aparține, în special două texte. Primul, „Un *ex-libris* heraldic al Bibliotecii Mavrocordat și «marele Scarlat» de la Constantinopol”, lămurește paternitatea nu doar a unui simbol heraldic și de familie, ci aduce informații importante asupra originii unor volume și în ceea ce privește circulația acestora. În ultima vreme, pe piața de bibliofilie din România, au circulat volume care aveau *ex-librisul* respectiv, detaliu care ne arată, alături de alte indicii, faptul că respectivele volume au fost sustrase din marile bilbioteci publice de către rețele bine organizate din care negustorii veroși deponenți ai acestora spre vânzare reprezentau doar o verigă.

Al doilea studiu, „O stemă a Sultanei Cozadini, mama lui Cuza Vodă?”, ne introduce într-un domeniu mult mai vast, acela de veritabil demers detectivistic pentru a reconstitui maniera în care, după realizarea dublei sale alegeri, domnitorul Alexandru Ioan Cuza a patronat o complexă operă de rescriere a propriei biografii, ca parte a unei propagande oficiale atent pusă în practică. Sultana Cozadini, grecoaică dintr-o familie aristocratică fanariotă sărăcită a Constantinopolelui, era adusă în suita sa de ultimul domn fanariot al Moldovei, Mihail Suțu, alături de alte fete sărace de condiție nobilă, pentru a fi măritată și scăpată de trimiterea la mânăstire. Boiernașul de țară Ioan (Iancu) Cuza accepta să o ia în căsătorie, în schimbul numirii sale în bănoasa slujbă de sameș în județul Fălciu.

Vechile blazoane ne vorbesc, într-adevăr, dar nu de la sine, ci prin strădania dedicată și plină de acribie a cercetătorului Sorin Ifrimi care ne va oferi, suntem convinși, și alte analize în care imaginile și textele se contopesc pentru a ne ajuta să înțelegem o epocă.

Alin Ciupală

BALDUCCI, Temma; BELNAP JENSEN, Heather (editori), *Women*, *Femininity and Public Space in European Visual Culture*, *1789–1914*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2014, 356 p. + il. – într-un moment de mare avânt al studiilor feministe, în acest volum sunt adunate o seamă de materiale ce evidențiază prezența sexului slab în cultura vizuală a epocii moderne fie în calitate de subiect sau de producătoare de imagini cu valoare estetică și de mesaj.

BĂDESCU, Emanuel, *Istorii din Bucureștiul neogotic*, Editura Vremea, 2015, 168 p. + il. – culegere de articole din presa bucureșteană care trasează harta clădirilor neogotice din Capitală, salvate de vitregia timpului și furia demolatoare a contemporanilor.

BOIA, Lucian, *Dosarele secrete ale agentului Anton. Petru Comarnescu în arhivele securității*, Editura Humanitas, 2014, 292 p., volum ce scoate la lumină din arhivele CNSAS, părți puțin cunoscute din peisajul artelor românești, scrise de unul dintre cei mai importanți cercetători ai perioadei.

BONCIOCAT, Șerban; POPA, Corina, BRĂCĂCESCU, Cristian, *Cule. Case fortificate între fală și ruină*, Igloo Media, 2014, 248 p. + il, volum biblingv, rom./engl. – o ediție revăzută și adăugită a volumului publicat în 2008, care tratează despre patrimoniul arhitectural rezidențial specific Olteniei.

BRAUN, Marta; KINGSLEY, Hope, *Salt & Silver: Early Photography 1840–1860 from the Wilson Centre for Photography*, Mack, London, 2015, 196 p. + il. – catalog al expoziției organizată la Tate Britain în intervalul 25 februarie – 7 iunie 2015.

BRĂTULEANU, Anca (coord.); CALOTĂ, Irina; MIHNEA, Diana; TEODOR, Alexandra; MORTU, Petru (Editura), București, *Documente de Arhitectură din România serie nouă I*, Editura Universitară Ion Mincu, 2014, 20 p., 45 pl., 25×33 cm – o culegere de planuri, secțiuni și fațade de monumente din România, un util instrument de lucru pentru arhitecți și istorici de artă.

BUDIȘTEANU, Alexandru, *Sub patru regimuri pe toate continentele*, Institutul Național pentru Studiul Totalitarismului, București, 2014, 604 p. + il. – memoriile arhitectului șef al Capitalei și multă vreme reprezentantul României pe probleme de arhitectură la forurile internaționale.

CAMPBELL, Erin J., *Old Women and Art in the Early Modern Italian Domestic Interior*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 200 p. + il. – studiu asupra portretelor de femei vârstnice din pictura Italiei de nord, în sec. al XVI-lea.

CĂRĂBAȘ, Irina; NIȚIȘ, Olivia (coord.), *After Brancusi (Proceedings of the International Conference organized in the frame of the project „The Saint of Montparnasse" from Document to Myth. A Century of Constantin Brancusi Scholarship*, Editura UNArte, București, 2014, 176 p. + il.

CIMPOEȘU, Corina; MUNTEANU, Marcelina Brândușa, *Ludovic Stawski. Un pictor în Moldova secolului al XIX-lea*, Editura Palatul Culturii, Iași, 2014, 118 p. + il. – volum ce cuprinde biografia, un mic studiu dedicat activității profesorale a lui Stawski, o fișă de restaurare (semnată Daniela Sălăjan), catalogul lucrărilor lui Stawski și bibliografia subiectului.

CHOAY, Francoise; GAUTHIER, Vincent Sainte Marie; *Hausmann*, *păstrător al Parisului*, trad. Kázmér Kovác, Editura Simetria, București, 2014, 119 p. + il. – autorii readuc în prim plan figura lui George-Eugène Hausmann, primarul modernizator al Parisului sfârșitului de secol XIX, reevaluând importanța contribuției sale la dezvoltarea Parisului.

CREȚU, Anda-Elena, *Termeni de artă/Art Terms. Dicționar englez-român/ roman-englez*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2015, 342 p. – foarte util instrument de lucru pentru specialiștii și amatorii care cercetează ori doar se interesează de cronica plastică sau de textul științific din domeniul artelor vizuale tradus în sau din engleză.

CONSTANTIN, Marian, *Theodor Aman. Renaștere și edificare*, Editura Noi Media Print, București, [2014], 174 p. + il. – eseu subțirel clădit în jurul unui articol inedit al lui Aman, *Despre pictură*, din *Revista Carpaților* (1860).

DEMETRESCU, Ruxandra; DOCHIA, Diana, RĂDVAN; Roxana (coord.), *For Tomorrow. Investigating new materials in the works of Alexandru Rădvan*, Archetype Publications, London, 2014, 148 p., 138 il. color – album dedicat unuia dintre cei mai activi artiști conteporani, a cărui creație este prezentată din punct de vedere critic și istoric.

DINU, Camelia, *Avangarda Rusă: configurații și metamorfoze*, Editura Universității din București, 2011, 294 p. – studiu merituos care prezintă fundamentele culturale și ideologice ale intelectualității ruse de la începutul secolului al XX-lea.

DOBREV, Marin, *Ciudomir. Acvareli. Risunki. Karikaturi. Jibopis*, Izdatelstvo Abagar, Veliko Tîrnovo, 2013, 274 p. + il. – monografia unui caricaturist de marcă al periodicelor umoristice bulgare de la începutul secolului al XX-lea (*Baraban*, *Ceas*, *Jilo*, *Osten*), care și-a continuat aplecarea firească spre umor și în anii socialismului, chiar dacă mai voalat, adesea folosind acuarela pentru care era foarte dotat, executând multe peisaje sensibile, vibrate, și portrete psihologice, tipuri umane ale străzii de oraș și al uliței de sat.

DONNELLY, Brian, *Reading Dante Gabriel Rosetti*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 204 p. + il – poezia și pictura au fost strâns legate în creația lui Rosetti iar autorul decelează în temele poemelor o cheie pentru înțelegerea tuturor picturilor sale macate de problemele majore ale epocii victoriene: credința în Dumnezeu, moartea, tuberculoza și sexul.

EDENHEISER, Iris; NIELSEN, Astrid (editori), *Tecumseh*, *Keokuk*, *Black Hawk. Indianerbildnisse in Zeiten von Verträgen und Vertreibung/Portrayals of Native Americans in Times of Traties and Removal*, Arnoldsche Art Publishers, Dresden, 2013, 270 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume în care au fost adunate portretele și compozițiile cu indieni ale sculptorului german Ferdinand Pettrich organizată la Staatliche Ethnographische Sammlungen Sachsen im Albertinum Dresden în intervalul 1 oct. 2013 – 2 martie 2014.

FABER, Monika; VUKOVIĆ, Magdalena (editori), *Tanz der Hände. Tilly Losch und Hedy Pfundmayr in Fotografien 1920–1935*, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2013, 108 p. + il. – analiză asupra modului cum diverși fotografi de artă precum E. O. Hoppé, Trude Fleischmann, Rudolf Koppitz, Grete Kolliner și alții au speculat calitățile estetice ale ale mâinilor și siluetelor celor două celebre balerine.

FABER, Monika (editor) și GRÖNING, Maren, *Urban Panoramas. The Photography of the Imperial and Government Printing Establishment 1850–1860*, Christian Brandstätter Verlag, Viena, 2008, 96 p. + il. – album cu peisaje vieneze din primele decenii ale existenței artei camerei obscure.

FRINGS, Jutta (coordinator), *Auf den Spuren der Irokesen*, Nicolaische Verlagsbuchhandlung, Berlin, 2013, 264 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, între 22 martie – 4 august 2013 și la Martin-Gropius-Bau, Berlin, intre 18 oct. 2013 – 6 ian. 2014.

FRITZ, Nicole (coordinator) *Otto Mueller. Gegenwelten*, Kehrer Verlag, Heidelberg-Berlin, 2014, 100 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Kunstmuseum Ravensburg în intervalul 13 sept. 2014 – 25 ian. 2015 care urmărea sursele de inspirație ale pictorului expresionist german Otto Mueller în fotografia istorică (Ludwig Angerer, Andreas Groll, Engelbert Richter, arhiducesa Marie Therese von Braganza) pentru compozițiile sale cu țigani.

GENOVA, Irina, *Modern Art in Bulgaria: First Histories and Present Narratives Beyond the Paradigm of Modernity*, New Bulgarian University Press, Sofia, 2013 (first edition in Bulgarian, 2011), 327 p. + il. alb/negru – (RRHA tome LII, 2015).

GOMPERTZ, Will, *O istorie a artei moderne: tot ce trebuie știi despre ultimii 150 de ani*, 2014, Polirom, Iași, 382 p. + il. – prezentare nonconformistă a istoriei cronologice a artei moderne, din perspectiva unui fost director al Tate Gallery, arts editor la BBC și jurnalist care a scris despre artă la *The Times* și *The Guardian*.

GRUIA, Lucian, *Brâncuși și reveriile materiei*, Editura Limes, 2014, 212 p. – eseu rafinat ce interpretează poetica brâncușiană prin prisma scrierilor lui Gaston Bachelard.

HEINICH, Nathalie, *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une revolution artistique*, Les Editions Gallimard, Paris, 2014, 384 p. – text de sociologia artei contemporane, în continuarea teoriilor lui Pierre Bourdieu.

ILIE, Cornel Constantin (coord.), *București 555*, Muzeul Național de Istorie a României, București, 2014, 150 p. + il. – album editat cu ocazia împlinirii a 555 de ani de la atestarea documentară a Capitalei, în care este valorificată bogata colecție de stampe, fotografii și cărți poștale a muzeului. Cronologie de Oana Ilie.

ILINCA, Rodica; MARCU, George, Enciclopedia personalităților feminine din România, Editura Meronia, 2012, 615 p., Cuvânt-înainte acad. Marius Sala – lucrarea însumează peste 650 de biografii – mărturii despre pasiune creativitate, inteligență, energie, farmec, toleranță, tărie. Din toate domeniile de activitate, din Evul Mediu până la început de secol XXI.

IONESCU, Adrian-Silvan, *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontul românesc 1916–1919*, Institutul Cultural Român, 2014, 304 p. + il – (SCIA, serie nouă, tom 5/2015)

IONESCU, Adrian-Silvan, (coord.), *150 de ani de învățământ artistic național*, Editura UNArte, București, 2014, 262 p. + il. (RRHA, tome LII, 2015).

ITTU, Gudrun-Liane, *Arta plastică a germanilor din România*, *1945—1989*, Editura Academiei Române, București, 2014, 273 p. + il. alb/negru – a treia carte dintr-un ciclu dedicat artei plastice a etnicilor germani din România, primele fiind *Tradiție*, *modernitate și avangardă în în arta plastică a germanilor din Transilvania la sfârțitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea* și *Artisti plastici germani din România. Între tradiție*, *modernitate și compromis ideologic. Anii 1930–1944*, ambele apărute la Editura Academiei Române, în 2008, respectiv 2011.

JONES, Kimberly Morse, *Elizabeth Robins Pennell*, *Nineteenth-Century Pioneer of Modern Art Criticism*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 226 p. + il. – analiza operei de cronicar plastic și de promovator în Marea Britanie a creației impresioniștilor Manet și Degas, pe care a întreprins-o o femeie dedicată criticii de artă, Elizabeth Robins Pennell.

JUCKES, Tim, *The Parish and Pilgrimage Church of St. Elizabeth in Košice. Town*, *Court*, *and Architecture in Late Medieval Hungary*, Brepols Publishers, Turnhout, 2011, 292 p. + 224 figuri alb/negru (recenzie de Sanda Salontai, în *Ars Transsilvaniae*, 2014, p. 229).

MACEK, Václav (editor), *The History of European Photography 1939–1969*, Fotofo, Bratislava, 2014, vol. II (în două părți), 820 p. + il. – continuare a prezentării cronologice a istoriei fotografiei europene.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Portretul în secolul al XIX-lea românesc*, Biblioteca Academiei Române, București, 2015, 198 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 7 – 21 mai 2015. Text de Adrian-Silvan Ioenscu.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Regele Ferdinand I Întregitorul*, Biblioteca Academiei Române, București, 2015, 180 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume deschisă în Sala Th. Pallady a Bibliotecii Academiei Române, în intervalul 6–30 iulie 2015. Texte de acad. Ionel-Valentin Vlad, Președintele Academiei Române, Adrian-Silvan Ionescu și Alin Ciupală.

MAERE, Jan de, *Le chef-d'oeuvre et le cerveau*, Editura Avant Propos, Waterloo, Belgia, 2015, 128 p. – studiu care investighează opera de artă și receptarea ei prin corelarea istoriei artei cu știința neuorologiei, psihologia și studiul mentalităților.

MANDACHE, Diana, *Balcicul Reginei Maria*, Editura Curtea Veche, București, 2014, 204 p. + il – album ce prezintă reședința regală de pe Coasta de Argint ca un centru al lumii în care se reunesc personalități importante din istoria regalității, documentat cu texte din corespondență și Jurnal, ilustrat cu fotografii ce narează despre dragostea Reginei pentru mare, flori și artă.

MANUCU, Nicole, *De Tristan Tzara à Gherasim Luca. Impulsion des modernité roumains au sein de l'avant-garde européennes*, Editura Honoré Champion, 2014, 264 p. – studiu consacrat avangardei românești, propunând o reflecție asupra celor doi scriitori care ocupă un loc preponderent în lumea modernității europene și francofone.

MARIN BARUTCIEFF, Silvia, *Hristofor*, *chipurile unui sfânt fără chip. Reprezentările din cultura românească veche și sursele lor*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2014, 391 p. + il. (recenzie în *Ars Transsilvaniae*, 2014, p. 234).

MARINACHE, Oana; BADEA-PĂUN, Gabriel, *Edmond van Saanen-Algi*, *de la Baletele rusești la Palatul Telefoanelor*, Editura Istoria Artei, București, 2015, 208 p. + il. – studiu monografic bazat pe o solidă documentație de arhivă, dedicat unuia dintre prolificii arhitecți bucureșteni, cu o strălucită carieră națională și internațională ce și-a împărțit timpul între planșeta proiectantului și carnetul de schițe al scenografului și ilustratorului.

MARINACHE Oana, *Știrbey*, *reședințe*, *moșii*, *ctitorii*, Editura ACS, București, 2014, 495 p. + il – volum ce valorifică un vast material de arhivă și reconstituie o imagine de ansamblu a proprietăților și reședințelor Știrbey din țară și din străinătate, ilustrând voința de a ctitori a domnitorului Barbu Dimitrie Știrbey.

MATEESCU, Iuliana (coord., Editura), *Olga Greceanu*, *Dicționarul zugravilor de subțire*, *monahi și mireni*, Idaco, București, 2014, ediția a II-a, 302 p. + il. – scoaterea la lumină a manuscrisului Olgăi Greceanu, important proiect arhivistic, artistic și

editorial care a beneficiat de sprijinul Î.P.S. dr. Irineu Popa, Mitropolitul Olteniei, membru de onoare al Academiei Române (cuvânt înainte), precum şi de concursul specialiştilor: Adina Nanu (prefaţă), Doina Mândru (cuvânt de deschidere), arh. Doina Petrescu (nota editorială), Cristina Cojocaru (consultant ştiinţific).

MĂRĂŞOIU, Alexandra; ILIE, Oana (coordonatori), *Oraşele Moldovei*, Muzeul Naţional de Istorie a României, Bucureşti, 2014, 160 p. + il. – nou volum din colecţia „Imago Romaniae", iniţiată de Muzeul Naţional de Istorie a României pentru a valorifica impozanta colecţie de cărţi poştale a instituţiei. Textele sunt semnate de Ernest Oberländer-Târnoveanu, Alexandra Mărăşoiu, Oana Ilie şi Laura Lăptoiu.

MILEV, Ivo (editor), *Nikolay Nikolov (1924-1989). A Parisian in Sofia*, National Museum of Bulgarian Visual Arts (expoziţie în perioada 19.10 – 10.11.2014), Sofia, 2014, volum bilingv bg./engl., 479 p. + il. – monografie a pictorului şi graficianului Nikolay Nikolov, zis „Nicheto", figură redescoperită a boemei artistice a anilor '60–'70 din cercurile literar-artistice neoficiale din Sofia, marginalizat în context comunist din cauza copilăriei petrecute la Paris şi a pasiunii sale constante pentru cultura franceză.

MOSER, Walter; SCHRÖDER, Klaus Albrecht (editori), *Lee Miller*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern, 2015, 160 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume deschisă la Albertina din Viena în intervalul 8 mai – 16 aug. 2015

NANU, Adina, *Călătorie în jurul casei mele*, Editura UNArte, Bucureşti, 2014, 254 p. + il. – evocare sentimentală a locuinţei unei preţuite profesoare de istoria artei, la origini plasticiană, care îşi ilustrează singură, cu har, paginile memorialistice.

NEGRU, Anemari-Monica, *Alexandrina Cantacuzino şi mişcarea feministă din anii interbelici*, vol. I, Editura Cetatea de Scaun, Târgovişte, 2015, 325p. + il.

NIŢIŞ, Olivia, *Istorii marginale ale artei feministe. Moştenirea vestică în Europa centrală, estică şi de sud-est: influenţe şi diferenţe*, Editura Vellant, Bucureşti, 2014, 96 p. (recenzie în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 4, 2014, p. 272).

NOICA, Nicolae, *Palatul Academiei de Înalte Studii Comerciale şi Industriale şi personalităţi din lumea constructorilor*, Editura Vremea, Bucureşti, 2014, 112 p. + il.

NOICA, Nicolae, *Palatul Universităţii din Bucureşti şi personalităţi din lumea constructorilor*, Editura Vremea, Bucureşti, 2015, 134 p. + il.

ÖZENDES, Engin, *Photography in the Ottoman Empire 1839–1923*, YEM Yain, Istanbul, 2013, 356 p. + il. – o foarte utilă istorie a fotografiei otomane.

PĂCURARIU, Dan, *Arcul stilistic renascentist al arhitecturii franceze*, Editura Academiei Române, 2015, 221 p. (recenzie în SCIA, tom 5(49), 2015).

PECICAN, Ovidiu, *Istoria de sub covor. Critica istoriografică- un reper al actualităţii româneşti*, Editura Adendium, Iaşi, 2014, 384 p. – instrument util pentru activitatea de cercetare din domeniul istoriei şi al istoriografiei de artă.

PENKOVA, Sonya, *Bulgarskite hudojniţi v Părvata svetovna Voina/ Bulgarian Artists during World War I*, Sofia, 2015, 240 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume, organizată la Muzeul Naţional de Istorie Militară din Sofia.

PETCU, Marcu; DUMITRAN, Adriana, *Bucovina de altădată. Chipuri şi locuri*, Editura Bibliotecii Naţionale a României şi Mănăstirea Suceviţa, Bucureşti, 2014, 324 p. + il. – album de fotografii editat în 8 limbi (română, engleză, franceză, germană, italiană, spaniolă, rusă şi elenă), ce beneficiază de un cuvânt înainte al Î.P.S. Pimen, Arhiepiscopul Sucevei şi Rădăuţilor şi de o introducere a lui Ştefan S. Gorovei.

PLĂMĂDEALĂ, Ana-Maria (coord.); OLĂRESCU, Dumitru; TIPA, Violeta, *Arta cinematografică din Republica Moldova*/Academia de Ştiinţe a Moldovei. Institutul Patrimoniului Cultural. Centrul Studiul Artelor, Chişinău, 2014, 639 p., cuprins şi rezumat în lb. rusă şi engl., filmografie la fiecare capitol – istoria filmului în Republica Moldova în perioada 1957–2011.

PRODGER, Phillip, *E. O. Hoppé – The German Work 1925-1938*, Steidl, Göttingen, 2015, 240 p. + il. – prezentarea perioadei germane din opera marelui fotograf E. O. Hoppé.

POPESCU, Aura, *Muzeul Gheorghe Tattarescu – Repertoriul de pictură*, Editura Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2014, 246 p. + il. – util repertoriu muzeal.

POPESCU, Toader, *Proiectul feroviar românesc*, editura Simetria, Bucureşti, 2014, 296 p. + il. – volumul tratează un aspect important al modernizării societăţii româneşti la sfârşit de secol al XIX-lea, importanţa priectului feroviar cu toate implicaţiile sale în plan politic, social, arhitectural-urbanistic şi cultural.

REZEANU, Paul, *Brâncuşi. Ultimul Dac. Trei capitole din viaţă*, Autograf MJM, Craiova, 2015, 243 p. + il. alb/negru – (recenzie în SCIA, Artă plastică, serie nouă, tom 5 (49), 2015.

ROSENHEIM, Jeff L., *Photography and the American Civil War*, Metropolitan Museum of Art, New Yrk, 2013, 278 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi titlu, deschisă la Muzeul Metropolitan în intervalul 2 aprilie – 2 septembrie 2013.

SAGALA, Sandra K., *Buffalo Bill on the Silver Screen. The Films of William F. Cody*, University of Oklahoma Press, Norman, 2013, 218 p. + il. – analiză a filmografiei unuia dintre cei mai importanţi cercetaşi şi vânători din Vestul american care şi-a statuat celebritatea – şi legenda – prin spectacole de dramatizare a marii epopei a cuceririi ţinuturilor apusene (Buffalo Bill's Wild West Show) pe care le-a transpus şi pe peliculă în epoca de pionierat a cinematografului.

STANIŠIĆ, Gordana, *Čedomir Vasić. Omnia tempus habent*, Fundacija Vujičić kolekcija, Beograd, 2014, 272 p. + il. – prezentarea bogatei cariere în lumea artelor vizuale a unuia dintre cei mai importanţi plasticieni sârbi contemporani, fost rector al Universităţii de Arte din Belgrad (2004–2009), autor de picturi murale, organizator de expoziţii cu piese de patrimoniu şi autor de cărţi despre uniforme militare.

STAIKOV, Anton, *Kratka istori na bălgarski komiks*, Kibea, Sofia, 2013, 240 p. + il. – valoroasă – şi savuroasă – monografie a benzilor desenate din Bulgaria, de la începuturile lor în 1892 şi până la zi.

STOICHIŢĂ, Victor Ieronim, *Cum se savurează tabloul şi alte studii de istoria artei*, Traducere de Anca Oroveanu şi Ruxandra Demetrescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2015, 297 p. + il. – nou volum de studii din seria de autor a editurii ce cuprinde o serie de lecturi de caz – Tizian, Giotto, Lorenzetti, Caravaggio, Sebastian Stoskopff, Vélasquez, Hubert Robert, Warhol –, atrâgând atenţia asupra forţei detaliului în analiza complexă a imaginii şi subliniind necesitatea „înţelegerii" textelor şi contextelor culturale care o însoţesc, pentru ca aceasta să poată fi „savurată" (recenzie în SCIA, Artă plastică, tom 5 (49) /2015).

ŞERBAN, Alina (ed.), *Ion Grigorescu. Omul cu o singură cameră*, Sternberg Press, Berlin, 2013, 240 p. + il. – prezentare monografică a omului şi operei prin texte semnate de Ileana Pintilie, Nuno Faria, Alina Şerban, Andreas Krueger, Klara Kemp-Welch, Marina Alina Asavei.

ŞERBAN, Alina; DIMOU, Kalliopi; ISTUDOR, Sorin, *Vederi încântătoare: Urbanism şi arhitectură în turismul românesc de la Marea Neagră în anii ’60–’70*, Editura Asocitia Pepluspatru, Bucureşti, 2015, 263 p. – o analiză pluridisciplinară a acestui important proiect arhitectural al anilor ’60–’70 din România.

TEODORU, Cătălin-Andrei, *Victor Ion Popa. Artistul şi criticul plastic*, Editura Sfera, Bârlad, 2015, 760 p. + il. – lăudabilă restituire a bogatei iconografii lăsată de complexul om de cultură Victor Ion Popa: dramaturg, gazetar, memorialist, caricaturist, animator al vieţii culturale la sate, co-fondator şi organizator al Muzeului Satului din Bucureşti.

TEODORESCU, Sidonia, *Mari arhitecţi bucureşteni. Ion D. Berindey*, Editura Vremea, Bucureşti, 2014, 272 p. + il. – studiu care aduce date noi, atât marelui public, cât şi pentru specialişti, privitoare la opera lui Ion D. Berindey, membrul unei dinastii de arhitecţi, creator care a contribuit la dezvoltarea arhitecturii româneşti şi la făurirea identităţii Capitalei ei.

TROPPER, Eva; STARL, Timm, *Format Postkarte. Illustrierte Korrespondenzen, 1900 bis 1936*, Albertina und Photoinstitut Bonartes, Wien, 2014, 148 p. + il. – studiu dedicat fenomenului colecţionării de cărţi poştale în primul sfert al secolului al XX-lea.

VASIĆ, Čedomir, *Brać De Žon u Beogradu 1888/De Jongh Frères à Belgrade en 1888*, Edicija Foto Artget, Beograd, 2014, 144 p. + il. – analiza operei fotografice a fraţilor De Jongh, ce au călătorit în multe ţări din estul Europei, unde au activat o perioadă mai lungă sau mai scurtă, lăsând o bogată iconografie cu subiecte variate: peisaje urbane, scene de gen, portrete de militari şi portrete ale familiilor domnitoare locale.

ZBÂRNEA, Tudor (coordonator), *Bienala Internaţională de Pictură Chişinău 2015*, 172 p. + il. – catalogul expoziţiei organizată în capitala Reublicii Moldova.

YEATES, Amelia; TROWBRIDGE, Serena (ed.), *Pre-Raphaelite Masculinities. Constructions of Masculinity in Art and Literature*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2014, 264 p. + il. – culegere de studii dedicate modului cum era reprezentată masculinitatea de pictorii prerafaeliţi: Dante Gabriel Rosetti, William Morris, Edward Burne-Jones şi William Holman Hunt, în raport cu literatura epocii lor.

WILLIAMS, Hannah, *Académie Royale. A History in Portraits*, Ashgate Publishing Ltd, Farnham, 2015, 394 p. + il. – amplă şi admirabil documentată istorie a Academiei Regale de Pictură şi Sculptură, importanta instituţie ce a dominat mişcarea artistică franceză în intervalul dintre 1648, când a fost fondată, şi până la 1793, când, după Revoluţie, Jacques Louis David o desfiinţează spre a se răzbuna că-i fusese respinsă o lucrare.

*** *Adrian Ghenie*, *Darwin’s Room*, Romanian Pavilion at the 56th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Hatje Cantz Verlag, 2015, 96 p. + il. – elegant album al tânărului pictor român de succes internaţional, considerat „salvatorul picturii” la ediţia de anul acesta a Bienalei; albumul conţine, pe lângă imaginile de foarte bună calitate, eseuri semnate de Lóránd Hegyi şi Alexandru Polgár, interviuri de Magda Radu şi Mihai Pop (curatorul expoziţiei), precum şi o scrisoare către artist de la Philippe Van Cauteren.

****Albert Marquet*, *Les bords de Seine*, *de Paris à la coté normande*, Somogy editions d’art, Paris, 2013, 120 p. + il, introducere de Christophe Duvivier, cronologie de Michele Paret – catalogul importantei expoziţii dedicate pictorului cu o operă deosebit de unitară în sinteza stilistică a curentelor de la cumpăna veacurilor XIX–XX şi în alegerea subiectelor preferate, omogenitate care i-a asigurat fidelitatea colecţionarilor, dar l-a deservit în aprecierea critică de-a lungul timpului.

*** *Art Nouveau – 110 ani în România*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2013, 274 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Introducere de Rodica Rotărescu şi texte de Mircea Hortopan, Liliana Manoliu, Macrina Oproiu, Corina Dumitrache, Izabela Török şi Cornelia Dumitrescu.

*** *Bretagne – Japon 2012. Un archipel d’expositions*, *12 Musées*, Editions Palantines, 2012, 160 p. + il. – catalog elegant al expoziţiei franceze de anvergură, care aprofundează raporturile între aceste două regiuni şi repune în chestiune rolul japonismului în dezvoltarea esteticii moderniste.

*** *Casele de vis ale Reginei Maria – Castelul Balcic*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2013, 130 p. + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Introducere de Rodica Rotărescu şi texte de Mircea Hortopan, Izabela Török şi Cornelia Dumitrescu.

*** *Dan Cioca*, Prefaţă de Adrian-Silvan Ionescu, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2014, 224 p. + il. – prezentarea operei unui artist vizual contemporan.

*** *Dany Madlen Zărnescu*, Centrul de cultură „George Apostu” Bacău, apr 2013, 96 p. – album cu texte de Marin Gherasim, Alexandra Titu, Constantin Prut, Francisco Arroyo Ceballos, Valentin Ciucă şi alţii.

*** *Discreta frumuseţe: George Ştefănescu-Râmnic 1914–2007*, texte de Aurelia Mocanu şi Radu Ştefănescu, 200 p. + il. – catalogul expoziţiei organizată la Muzeul Naţional al Satului „Dimitrie Gusti”, noiembrie–decembrie 2014.

*** *Elena Surdu-Stănescu*, *Locuri în iubire*, Editura Paideia, 2012, 278 p. + il.– album dedicat unei valoroase sculptoriţe, editat în condiţii grafice remarcabile; texte de Adina Nanu, C. Antim, C. D. Zeletin.

*** *George Tiutin*: *De la materie la sens*, Centrul Cultural Palatele Brâncoveneşti, 2014, 147 p. – album lansat la expoziţia de ceramică „Taina pământului”, *In memoriam George Tiutin (1935–2013)*, prezentată de Doina Mândru.

*** *Octavian Olariu: Monoxile etc./Monoxyles etc.*, Editura şi tipografia PIM, Iaşi, 2015, 108 p. + il. – album dedicat operei unui apreciat sculptor român cu frumoasă carieră internaţională (Italia, Canada, Franţa, S.U.A.).

*** *Pictori copişti în Galeria Regelui Carol I*, Muzeul Naţional Peleş, Sinaia, 2014, p. 138 + il. – catalogul expoziţiei cu acelaşi nume. Text de Ruxanda Beldiman.

*** *„Un bun român”. Regele Ferdinand I*, Muzeul Naţional Cotroceni, Bucureşti, 2015, 60 p. + il. - catalogul expoziţiei cu acelaşi nume deschisă în intervalul 27 mai – 20 iulie 2015. Texte de Ştefania Dinu, Mădălina Niţelea şi Sorin Cristescu.